Sammlung Göschen

Allgemeine Ästhetik

Von

Prof. Dr. Max Diez

Sammlung Göschen

Unser heutiges Wissen
in kurzen, klaren,
allgemeinverständlichen
Einzeldarstellungen

THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY

G … lung
G … ipzig

Z … in Ein-
… che und
üb … te der
W … ahmen,
auf streng wissenschaftlicher Grundlage und unter Berücksichtigung des neuesten Standes der Forschung bearbeitet, soll jedes Bändchen zuverlässige Belehrung bieten. Jedes einzelne Gebiet ist in sich geschlossen dargestellt, aber dennoch stehen alle Bändchen in innerem Zusammenhange miteinander, so daß das Ganze, wenn es vollendet vorliegt, eine einheitliche, systematische Darstellung unseres gesamten Wissens bilden dürfte.

Ausführliche Verzeichnisse der bisher erschienenen Nummern umsonst und postfrei

Bibliothek zur Kunst

aus der Sammlung Göschen

Jeder Band gebunden 1 **Mark**

Archäologie von Dr. Friedrich Koepp, Direktor des Kais. Archäolog. Instituts Frankfurt a. M. 3 Bändchen. Mit 28 Abbildungen im Text und 40 Tafeln. Nr. 538/40.

Stilkunde von Prof. Karl Otto Hartmann in Stuttgart. Mit 13 Vollbildern und 203 Textillustrationen. Nr. 80.

Die Baukunst des Abendlandes von Dr. K. Schäfer, Direktor des Museums für Kunst- und Kulturgeschichte in Lübeck. Mit 22 Abbildungen. Nr. 74.

Die Plastik des Abendlandes von Dr. Hans Stegmann, Direktor des Bayr. Nationalmuseums in München. Mit 23 Tafeln. Nr. 116.

Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrhunderts von A. Heilmeyer in München. Mit 41 Vollbildern auf amerikanischem Kunstdruckpapier. Nr. 321.

Die graphischen Künste von Carl Kampmann, k. k. Lehrer an der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit zahlreichen Abbildungen und Beilagen. Nr. 75.

Die Photographie von H. Keßler, Prof. an der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit 3 Tafeln und 30 Abbildungen. Nr. 94.

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Sammlung Göschen

Allgemeine Ästhetik

Von

Prof. Dr. Max Diez

Lehrer an der Kgl. Akademie der bildenden Künste
in Stuttgart

Neudruck

Berlin und Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung G. m. b. H.
1912

BH39
.D57

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARIES
CHICAGO, ILL.

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig

~~Art~~
Shelve in Phil

65465

Inhaltsübersicht.

Verzeichnis
zitierter und lesenswerter Werke.

1. Die Voraussetzung für die vorliegende Arbeit bilden hauptsächlich die ästhetischen Untersuchungen des 18. Jahrhunderts und die Arbeiten der deutschen Klassiker. Als zusammenfassende Darstellungen dieser Untersuchungen sind zu erwähnen: v. Stein, Entstehung der neueren Ästhetik; derselbe, Goethe und Schiller, Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker (bei Reclam); Harnack, Die klassische Ästhetik der Deutschen; Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland.
2. Ästhetische Systeme: Hegel, Vischer, Carrière, Kirchmann, Köstlin, v. Hartmann. Grundlage desselben: Kant, Kritik der Urteilskraft.
3. Ästhetische Abhandlungen. Franzosen: Dubos, Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique; Diderot, Essai sur la peinture. Engländer: Harris, Three treatises concerning art, music, painting, poetry and happiness; Hutcheson, Enquiry into te original of our ideas of beauty and virtue; Home, Elements of criticism; Hogarth, Analysis of beauty. Ästhetik der deutschen Klassiker und Philosophen: Lessing, Laokoon und hamburgische Dramaturgie; Goethe, Über deutsche Baukunst, Über Lionardos Abendmahl, Über Landschaftsmalerei, Winckelmann usw.; Goethe-Schiller, Über epische und dramatische Kunst (im Briefwechsel); Schiller, Sämtliche ästhetische Abhandlungen, insbesondere die Briefe über ästhetische Erziehung des Menschen und die Ausführungen über das Schöne im Briefwechsel mit Körner (3. Band); Vorrede zur Braut von Messina; Jean Paul, Vorschule der Ästhetik; Fechner, Vorschule der Ästhetik; Zeising, Ästhetische Untersuchungen.
4. Schriften von Künstlern und Kunsthistorikern: Vasari, Leben der Maler usw.; Ruskin, Steine von Venedig, die 7 Leuchter der Baukunst; Morris, Kunstgewerbliche Vorträge; Semper, Kleine Schriften, Van de Velde, Die Renaissance im Kunstgewerbe; K. Lange; Das Wesen der Kunst; Merz, Das Formgesetz der Plastik; Hildebrand, Das Problem der Form; Delacroix Tagebuch; A. Feuerbach, Vermächtnis; Hoff, Künstler und Kunstschreiber; Trübner, Die Verwirrung der Kunstbegriffe; Ludwig, Handbuch der Ölmalerei.
5. Neuere wichtige Erscheinungen: Lipps, Raumästhetik; Grundlegung der Ästhetik und ästhetische Literaturberichte (in den philosophischen Monatsheften und im Archiv für Philosophie); Dilthey, Über die Einbildungskraft des Dichters; Volkelt, Ästhetik, I. Teil.

I. Einleitung.

1. Standpunkt. Rückblick auf die Geschichte der Ästhetik. Aufgabe der Ästhetik. Ästhetik ist unter den philosophischen Wissenschaften diejenige, die den Geist über das, was er in der Beurteilung und Hervorbringung des Schönen tut, zum Bewußtsein seiner selbst und seiner inneren Gesetzmäßigkeit zu bringen sucht. Als solche Wissenschaft existiert die Ästhetik strenggenommen erst seit ihrer Eingliederung in das System der Wissenschaften durch Baumgarten (Aesthetica 1750—58). Doch finden sich ästhetische Untersuchungen lange vorher, und diese Untersuchungen sind zum Teil eben deswegen von besonderer Wichtigkeit für die Erkenntnis des Schönen, weil sie, noch ohne systematische Absicht unternommen, der Erscheinung des Schönen von den verschiedensten Seiten gerecht zu werden suchen. Wir bezeichnen den Standpunkt der folgenden Darstellung, indem wir die wichtigsten Errungenschaften dieser dilettierenden Ästhetik herausheben.

a) Ihre erste wichtige Entdeckung ist die Zusammenstellung des Schönen mit dem Wahren und Guten durch Plato. Damit offenbarte sich das Schöne als ein Ideal, d. h. — nach unserem heutigen Begriff — als ein Ziel, das nie im absoluten Sinn wirklich, sondern Gegenstand eines unendlichen Strebens und nur in unendlicher Annäherung durch die ganze Arbeit der Geschichte zu erreichen ist. Es darf also nie angenommen werden, daß das Schöne auf irgend einem Gebiete keines Fortschritts mehr fähig und auf die Wiederholung alter Formen angewiesen sei (wie das z. B. in der Zeit des Klassizismus die mehr oder weniger entschiedene Meinung war, vgl. Schillers „Götter Griechenlands"). Ferner erscheint das Schöne mit jener Zusammenstellung Platos als eines der höchsten Ideale der Menschheit, also als ein Ideal, das mit dem innersten Wesen des Menschen im Zusammenhang steht. Die Ästhetik würde also ihre Arbeit nicht geleistet haben, wenn sie diesen Zusammenhang nicht nachweisen würde.

b) Zum zweiten hat die Ästhetik schon sehr frühe (Plato, Englische Ästhetik des 18. Jahrhunderts) erkannt, daß die Lust,

welche das Schöne gewährt, eine ganz besonders reine ist. Sie ist dauernd, ohne Begierde, ohne Angst, ein reines Spiel und Ausruhen für den unter den Aufgaben und Gesetzen des Lebens stehenden Geist. Auch besteht der Zweck der Kunst, wie insbesondere die Ästhetik Lessings und der folgenden zum Bewußtsein gebracht hat, ausschließlich in dieser Lust. Kunst will nicht belehren oder bessern, sondern nur ergötzen, begeistern, berauschen, entzücken, erheben, — lauter Ausdrücke für einen Zustand höchster Lust. Das Schöne ist also ein Ideal des fühlenden Geistes. Nicht das Denken, noch das Wollen sind besonders vollkommen in der Kunst, sondern das Fühlen; vom Standpunkt des Denkideals vermißt man in dem Schönen die Wirklichkeit, denn das Schöne hängt an dem Schein, von dem des Wollens die Allgemeinheit und Unbedingtheit der Forderung, denn die Kunst ist Luxus; aber die Lust am Schönen ist unter allen Lustempfindungen allein unerschöpflich und ohne Stachel (Schopenhauer: „Der Sabbath in der Zuchthausarbeit des Wollens"). „Ästhetik" (von *αἴσθησις* Empfindung) tritt damit als Lehre vom Ideal des fühlenden Geistes neben Ethik (Ideal des wollenden) und Logik (Ideal des denkenden Geistes).

c) Während aber nun schon Plato, später Kant und manche andere aus dieser Reinheit der ästhetischen Lust die Folgerung zogen, daß jedes tiefere geistige Interesse aus dem rein Schönen auszuschließen und das Schöne nur in gewissen abstrakten Formelementen oder Verhältnissen zu suchen sei (ästhetischer Formalismus, Herbart, Zimmermann), während infolgedessen Plato der Kunst mit Mißtrauen gegenübersteht (wegen der Täuschung und Bildlichkeit, die sie enthält) und Kant die eigentliche Kunst von dem Reich der reinen Schönheit ausschließt, so hat die Ästhetik des 19. Jahrhunderts mit wenigen Ausnahmen von Anfang an den Zusammenhang des Schönen mit den übrigen Idealen des Geistes betont. Sie hat verlangt, daß die Kunst wahr, ja ein Ausdruck der ewigen Wahrheit selbst sei, daß sie eine Äußerung der höchsten Vernunft sein müsse, hat gelehrt, daß sie um so höher sei, je stärkere Erschütterungen sie in die Seele bringe, und daß ihre höchste Kraft eben darin bestehe, daß sie auch den Schmerz in Lust umwandeln könne. (So aber auch schon früher Dubos Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique, unter den Engländern besonders Harris Three treatises concerning art usw.) Damit wird das Gefühlsideal näher bestimmt als das Ideal höchster Bewegung

des Geistes bei vollkommener Freiheit des Geistes, d. h. als vollkommenes Gefühl des Geistes von sich selbst, seiner Kraft und Regsamkeit oder als reines Lebensgefühl (Schiller: „Hohe Gleichmütigkeit und Freiheit des Geistes, mit Kraft und Rüstigkeit verbunden, ist die Stimmung, in der uns ein echtes Kunstwerk entlassen soll"). Die Bedeutung und die Voraussetzungen dieses Gefühls zu entwickeln ist also die erste Aufgabe der Ästhetik, die zweite, die Tätigkeit des Menschen zur Verwirklichung des Schönen zu schildern und in ihren Zusammenhängen zu begreifen. Unter den Voraussetzungen des Schönen sind wieder die subjektiven und die objektiven, d. h. die im Geist und die in der Natur liegenden zu unterscheiden; bei der Verwirklichung des Schönen in der Kunst sind die Ideale festzustellen und dann die Darstellung dieser Ideale in den verschiedenen Künsten und Richtungen der Künste zu analysieren.

II. Die Voraussetzungen des Schönen.

A. Der Begriff des Schönen und seine Probleme.

2. Das Wohlgefallen am Schönen. Wohlgefallen ist das Urteil, daß ein Gegenstand in uns ein Gefühl der Lust hervorrufe. Dieses Urteil unterscheidet sich also von anderen Urteilen, z. B., daß etwas rot, rund, schwer sei, dadurch, daß es nicht eine Eigenschaft, die der Gegenstand für sich hat, sondern nur einen Wert des Gegenstands für das Subjekt bezeichnet. Das Wohlgefallen am Schönen ist also ein „Werturteil". Ähnlichen Sinn haben noch eine Reihe anderer Urteile, z. B., daß ein Gegenstand angenehm oder nützlich, daß eine Gesinnung gut, ein Faktum wirklich oder wahr sei. Immer wird damit eine Vollkommenheit bezeichnet, die der Gegenstand oder seine Vorstellung für uns hat.

Aber von allen diesen verwandten Urteilen unterscheidet sich das Schönheitsurteil in charakteristischer Weise (vgl. zum Folgenden Kant, Kritik der Urteilskraft § 1—15; Köstlin, Prolegomena zur Ästhetik im Doktorenverzeichnis der Universität Tübingen 1889).

3. **Verhältnis des Schönen zum Angenehmen und Nützlichen.** Das Urteil, daß ein Gegenstand angenehm sei, ist zunächst gleicher Art mit dem ästhetischen Urteil, weil beide durch ein Vergnügen veranlaßt sind, das uns der Gegenstand bereitet. Aber dieses Vergnügen muß verschiedener Art sein, denn nicht alles Schöne ist angenehm und nicht alles Angenehme ist schön. Das Tragische ist nicht angenehm, das Schmackhafte ist nicht schön. Das kommt daher, daß wir beim Angenehmen nur die Beziehung des Gegenstands auf unsere individuelle Natur im Auge haben, beim Schönen aber die auf unsere allgemeine. Angenehm können wir einen Gegenstand nennen, wenn er uns nur nach unseren besonderen Trieben, Eigenschaften, Bedürfnissen und Gewohnheiten entspricht. Es kann daher dem einen dieses, dem anderen jenes angenehm sein (der eine trinkt seinen Tee mit Zucker, der andere verabscheut es), ja einem und demselben Menschen kann derselbe Gegenstand heute angenehm, morgen unangenehm sein, je nach seiner körperlichen oder geistigen Disposition. Dagegen meinen wir, wenn wir etwas schön nennen, daß es dem Menschen als solchem, ohne Rücksicht auf seine persönlichen Eigentümlichkeiten, und daß es ihm also auch immer gefalle. Man sagt daher richtig: das ist *mir* angenehm, aber nicht: das ist mir schön. Man sagt genauer: der Genuß ist angenehm, aber der Gegenstand ist schön. Das Schöne wird also im Unterschied vom Angenehmen **als Gegenstand eines allgemeinen Wohlgefallens** und, obwohl der Begriff nur einen Wert des Gegenstands für uns bezeichnet, als eine Eigenschaft oder bestimmte **Beschaffenheit des Gegenstands selbst** vorgestellt.

Nützlich nennen wir eine Sache, einen Zustand oder einen Vorgang, die dazu beitragen, uns in irgend einem Lebenszweck zu fördern, unser Dasein zu erleichtern. Das

Urteil, daß etwas schön sei, ist nun ganz ohne Beziehung auf einen solchen Nutzen. Selbst wenn es wahr wäre, was Rousseau sagt, daß die schöne Kunst dem Menschen verderblich sei, würde sie nichtsdestoweniger das eben geschilderte allgemeine Wohlgefallen hervorrufen. Offenkundig steht ja Nutzen und Schönheit vielfach im Widerspruch (Eisenbahndämme in der Landschaft). Aber es ist die Eigenschaft des Schönen, dem Menschen selbst gegen seinen Willen und gegen sein Interesse Wohlgefallen abzuzwingen. Man sagt deswegen, das Schöne sei Gegenstand eines uninteressierten Wohlgefallens.

Damit ist natürlich nicht gesagt, daß das Schöne nicht irgend einem Interesse der menschlichen Natur entspringe (ich vermeide deswegen den Kantschen Ausdruck „interesselos“); denn ohne das könnte das Schöne auch keine Lust hervorbringen. Aber dieses Interesse hängt nicht zusammen mit den Bedürfnissen der Natur, es gehört nicht, wie das doch sogar das Gute und Wahre tun, zu den Bedingungen der Existenz der Menschheit. Insofern trägt es jedenfalls den geistigen Adel der Nutzlosigkeit an sich, gehört zum Luxus, nicht zum Ernst des Lebens, sondern zum Spiel, oder ist Gegenstand eines freien Wohlgefallens.

4. Verhältnis des Schönen zum Guten und Wahren. Beide Eigenschaften, ein uninteressiertes und ein allgemeines Wohlgefallen hervorzubringen, besitzt nun auch das Gute und das Wahre. Denn gut muß ich oft eine Handlung nennen, die meinem Nutzen und meinem Wohlsein widerspricht; die Wahrheit kann sicher wenigstens vorübergehend schädlich sein und ist sehr häufig nicht angenehm. Ferner kann niemand einen Entschluß sittlich-gut oder einen Satz wahr nennen, ohne die Annahme, daß jeder, der entschlossen und fähig ist, ein Mensch zu sein, es ebenso finden müsse. Auf diese innige Verwandtschaft des Wahren und

Guten mit dem Schönen ist es zurückzuführen, daß leicht Verwechslungen stattfinden, daß man von einer „schönen" Seele spricht oder ein Gemälde nach seiner Wahrheit beurteilt, wenn man seinen ästhetischen Wert bezeichnen will. Ebenso, daß das Schöne in der Tat nicht ohne Beziehung zu dem Wahren und Guten ist, sondern sich dieser Eigenschaften, durch deren Empfindung wir nicht in das egoistische Triebleben herabsinken, bedient, um seine Wirkungen zu erreichen.

Trotzdem ist das Schöne neben dem Wahren und Guten als ein besonderes Ideal zu unterscheiden. Denn „gut" im Sinne des Sittlich-Guten ist stets nur Bezeichnung für das Innerste des Menschen und unterliegt eigentlich nur der Beurteilung dessen, der es hat, weil die Gesinnung eines Menschen niemand als ihm selbst offenbar ist. „Schön" dagegen ist stets nur die Erscheinung oder Darstellung einer Sache. Da nun das Äußere und das Innere eines Gegenstands nicht in notwendigem Zusammenhang stehen („die Sprache ist das Mittel, die Gedanken zu verbergen"), so kann unter Umständen das Gute eine unschöne (z. B. langweilige, hölzerne), das Schlechte eine schöne (z. B. erhabene und komische) Erscheinung haben, vgl. Richard III. und Falstaff; das sittlich Schlechtere kann ästhetisch brauchbarer sein, als das weniger Verwerfliche (der Mörder brauchbarer als der Dieb — vgl. Schiller, „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst"). „Ein Lasterhafter fängt an uns zu interessieren, sobald er Glück und Leben wagen muß, um seinen schlimmen Willen durchzusetzen; ein Tugendhafter hingegen verliert in demselben Verhältnis unsere Aufmerksamkeit, als seine Glückseligkeit selbst ihn zum Wohlverhalten nötigt" (Schiller, „Über das Pathetische").

Da wir also dem Schönen gegenüber uns selbst der sittlichen Gebundenheit entziehen — das Wohlgefallen an

Falstaff ist eines der sprechendsten Zeugnisse dafür —, so kann das Schöne nicht als ein objektives Vernunftinteresse, sondern muß als ein freies persönliches Interesse aufgefaßt werden. Was im Schönen mit den allgemeinen Interessen des Geistes ein oft verwegenes Spiel treibt, ist die Persönlichkeit, die entfesselte Subjektivität, die sich auch von den objektiven Vernunftgesetzen befreit (vgl. die Freude am Unsinnigen und Närrischen, die im Gebiet des Komischen herrscht).

Ähnlich steht es mit dem Verhältnis des Schönen zum Wahren. Nehmen wir das Wahre als das Wirkliche, so zeigt uns das Dasein der Kunst, die nur einen Schein des Wirklichen gibt, daß das Schöne nicht nur vollkommen ebensogut, sondern noch besser an einem bloßen Schein des Gegenstands haften kann, weil wir dann leichter von allen Rücksichten auf Nutzen, von sittlicher Beurteilung usw. absehen können. Ja der Gegenstand selbst, den wir im bloßen Bilde genießen, braucht nicht einmal ein wirklicher zu sein (ein Kentaur z. B.). Der Schönheit der Braut von Messina tut es nicht den geringsten Eintrag, wenn wir erfahren, daß Schiller den Stoff frei erfunden, der Schönheit der Maria Stuart nicht, wenn wir wissen, daß die Begegnung der beiden Königinnen niemals stattgefunden hat. In der Wirklichkeit spricht der Mensch niemals in Versen oder in Gesängen, dennoch sind Oper und Versdrama ästhetisch vollkommen möglich. Aber selbst wenn wir das Wahre nur als das Wahrscheinliche nehmen, so beweist das Märchen, daß in der Kunst nur eine subjektive Wahrheit, d. h. die Neigung des Menschen, das Dargestellte als Wahrheit zu nehmen, vorausgesetzt wird. Diese kann schon erreicht werden, wenn nur irgend ein Element des Wahren (wie z. B. beim Märchen die Wahrheit der sittlichen Weltordnung, in der Malerei ein gewisses Verhältnis von Licht

und Dunkel) in der Erscheinung vorkommt. Auch hier also zeigt sich, daß das Schöne ein durchaus subjektives Wohlgefallen gibt, das nicht auf der Existenz des Gegenstands, sondern rein auf seiner Vorstellung beruht. Denn da weder das Dasein des Gegenstands (z. B. eines griechischen Gottes), noch der allgemein vernünftige Gehalt desselben (z. B. Güte, Wahrheit) Ursache der Lust ist, so muß es die Art sein, wie unser Vorstellungsvermögen dabei in Tätigkeit gesetzt wird.

5. Ein Beispiel soll hier zur Erläuterung dienen. Um das sittliche Mißfallen an der Tatsache, daß ein Mann von so hoher Intelligenz, wie Lord Bacon, sich in seinem Richteramt bestechen ließ, deutlich zu empfinden, ist folgendes nötig. 1. Die bestimmte Vorstellung, daß es sich um einen wirklichen Menschen und eine wirkliche Tat handelt; 2. die Erkenntnis des Widerspruchs dieser Tat mit einem von uns vorgestellten und als Richtschnur für uns selbst anerkannten sittlichen Gesetz. Weder ist es nötig, uns die Sache sehr lebhaft vorzustellen, noch uns in die Seele Bacons hineinzusetzen, noch eine Sympathie mit ihm zu haben. Wissenschaftlich, d. h. nach dem Gesichtspunkt der Wahrheit, interessieren uns die geschichtlichen Zeugnisse über das Ereignis, deren etwaige subjektive Momente, Voreingenommenheiten, zeitliche Entfernung usw. wir berücksichtigen, um danach ihre Glaubwürdigkeit abzuwägen; sodann ein allgemeines psychologisches Gesetz, nach dem die verschiedenen Seiten des geistigen Lebens, Intelligenz und Charakter, relativ voneinander unabhängig sind; zur Erklärung brauchen wir dann weiter etwa Sitte und Brauch der Zeit, Drang der Umstände, Gelegenheit. Damit ist das wissenschaftliche Interesse erschöpft. Sollte Bacon aber der Held eines Dramas werden, so müßte sein Innenleben uns so weit deutlich gemacht werden, daß wir in der lebendigen Vorstellung desselben mit ihm fühlen und das tragische Schicksal bedauern würden. Statt bloß die Möglichkeit eines solchen Schicksals uns klarzumachen, müßten wir seine Wirklichkeit in uns selbst fühlen. Das Interesse ist also auf etwas ganz anderes gerichtet, nicht darauf, ob es wahr ist, sondern ob es in uns wirklich werden kann, nicht darauf, ob es bös ist, sondern darauf, ob es in uns und in der Darstellung der Sache Momente gibt, die uns den Mann auch als Bösen

menschlich nahe bringen und sympathisch machen können. Ebendeswegen ist es auch ganz gleichgültig, ob das Ereignis wirklich ist, da es nur auf die Wirklichkeit ankommt, welche es vermöge der Vorstellung in unserem Gefühle bekommt.

6. Verhältnis des Schönen zum Zweckmäßigen und Vollkommenen. Viel enger als zum Wahren und Guten ist das Verhältnis des Schönen zum Zweckmäßigen und Vollkommenen. Denn diese Begriffe gleichen dem Schönheitsbegriff nicht bloß darin, daß auch sie ein allgemeines und uninteressiertes Wohlgefallen bieten, sondern auch darin, daß dieses Wohlgefallen auf einer Befriedigung beruht, die unsere Vorstellungstätigkeit in der Auffassung des Dinges hat. Denn das Zweckmäßige gefällt deswegen, weil hier das logisch vollkommenste Verhältnis erreicht wird, daß nämlich die Teile eines Dinges sowohl ihrer Existenz als ihrer Form nach durch die Idee des Ganzen bestimmt sind, wie wir es z. B. beim Organischen wahrnehmen. Auch hier ist es durchaus nicht nötig, daß der Zweck wirklich sei, sondern die bloße Fähigkeit der Vorstellung, ein Ganzes wirklich als Ganzes, als den Grund seiner Erscheinung aufzufassen, bewirkt das Vergnügen. Ebenso nennen wir vollkommen das, was zwischen dem Begriff und der Wirklichkeit keine Differenz bemerken läßt, es ist also eine Übereinstimmung des Gegebenen mit dem vom Denken Gesetzten, was die Lust hervorruft.

Demgemäß ist auch Zweckmäßigkeit ein Begriff, der in allernächster Verwandtschaft zu dem Schönen steht, wie man schon daraus sehen kann, daß das Organische unter den natürlichen Einzelerscheinungen diejenige ist, die ästhetisch den höchsten Wert hat, daß das Schöne sich überall an die Zweckarbeit des Menschen angeschlossen hat (Morris: Das Schöne ist der Ausdruck der Freude, welche der Mensch an seiner Arbeit hat; griech.: τέχνη zugleich Kunst und Handwerk), und daß man in neuester Zeit den Versuch machen

konnte, das Schöne ganz auf das Zweckmäßige zurückzuführen (van de Velde: Die Renaissance im Kunstgewerbe). Trotzdem sollte uns vor der Identifizierung der beiden Begriffe schon die Tatsache warnen, daß das Schöne und das Zweckmäßige in der Natur und in Werken der menschlichen Hand keineswegs im gleichen Verhältnis miteinander wachsen. Sicher gehört der Elefant zu den zweckmäßigst organisierten Tieren, aber nicht zu den schönsten; eine Maschine, die wenig Kohlen braucht und mehr Arbeit leistet, ist deswegen noch nicht schöner. Ein Mann kann unzweckmäßig handeln und ebendarin ein großes ästhetisches Wohlgefallen hervorrufen (Bedeutung des Unzweckmäßigen für das Komische). Das Zweckmäßige wird nur dadurch schön, daß es unmittelbar von uns empfunden wird, oder es muß erscheinen, um schön zu sein. Die wirkliche Zweckmäßigkeit eines Gebildes kann schlechterdings nur durch ein System von Erfahrungen, Vergleichungen, Berechnungen, also durch einen Denkprozeß erkannt werden; würde man darüber nach der bloßen Erscheinung urteilen, so wäre man den größten Täuschungen ausgesetzt; dagegen muß der ästhetische Wert unmittelbar durch die Anschauung selbst, also durch ein Lustgefühl, welches diese erregt, zum Bewußtsein kommen. Das Schöne ist Gegenstand eines unmittelbaren Wohlgefallens, oder wie Kant sagt: es gefällt ohne Begriff.

Zum Vollkommenen kann das Schöne noch weniger gegensätzlich stehen, als zum Zweckmäßigen; denn offenbar ist Schönheit eine Art der Vollkommenheit. Es war also nicht unrichtig, wenn die Ästhetik in ihren Anfängen unter dem Einfluß der Leibnizschen Philosophie das Schöne unter den Begriff der Vollkommenheit gebracht hat, und die Abneigung der modernen Ästhetik gegen diesen Begriff ist nur daraus zu erklären, daß man sich vor dem Mißverständnis scheut, als ob z. B. vollkommene Charaktere die wahren

ästhetischen Charaktere seien. Aber das weist auf denselben Unterschied hin, den wir beim Zweckmäßigen konstatiert haben: das ästhetisch Vollkommene muß als solches erscheinen; wirklich vollkommene Charaktere aber würden nur unvollkommen erscheinen können, weil sie uns gleichgültig lassen und keine starke Sympathie hervorrufen würden. Ästhetisch ist also die Vollkommenheit eines Menschen nur so weit, als sie uns einen starken Eindruck von Wirklichkeit machen kann; wo das nicht der Fall ist, ist z. B. das sittlich Vollkommene ästhetisch unvollkommen.

Sehr energisch muß überhaupt die Mangelhaftigkeit des Schönen vom Standpunkt des Guten und Wahren betont und damit der etwas sentimentalen Angliederung des Schönen an das Wahre und Gute und vollends der Ableitung des ästhetischen Genusses von irgend einer Erinnerung an das Wahre und Gute entgegengetreten werden (Lotze, auch Ruskin). Das Schöne hat einen Leichtsinn in beiden Beziehungen in sich. Wieder sei auf Falstaff hingewiesen, der ein Ausbund von Liederlichkeit, ja Gemeinheit ist und doch ästhetisch gefällt. Eine einseitige Entwicklung des ästhetischen Gefühls kann deswegen den Charakter gefährden (vgl. die verlotterten Genies, welche die Kunstgeschichte vielfach aufweist), den Wirklichkeitssinn trüben (Hölderlin) und das Leben in Spiel und Illusionen aufheben, in denen jedes tiefere Gefühl zerflattert (Romantiker). Es besteht also zwischen dem Schönen einerseits, dem Wahren und Guten andererseits eine Spannung, die man nicht abschwächen darf, ohne den Geist ärmer zu machen, als er ist. Es würde eine Überschätzung der sittlichen Lebensseite bedeuten, wenn man diese Spannung bedauern wollte. Denn auch das Sittliche ist nur eine einseitige Entfaltung des Geistes, die ein Gegengewicht braucht; alles Asketische, Rigorose, hart Formale, zu dem der sittliche Geist Neigung hat, findet seine Korrektur im Schönen. So erlangt auch der Gottesbegriff seine Bestimmung nicht nur durch die Ideen des Wahren und Guten (Unbedingtheit und Heiligkeit), sondern auch durch die des Schönen (Liebe). Die Einseitigkeit des Sittlichen (ein gerechter und heiliger Gott) wie die des Wahren (ein unbedingter unendlicher Gott) und des Schönen (ein persönlicher Gott der Liebe) ist bestimmt, sich in der Religion

aufzuheben. Nur eines geht allerdings aus dem Konvergieren aller dieser Lebensgebiete in die Religion hervor, daß das Wahre und das Gute und das Schöne in den höchsten Formen sich mannigfach kreuzen. In den höchsten Stufen, wo das Schöne religiös wird, nimmt es durch diese Vermittlung auch das Wahre (das Weltproblem) und das Gute (Schuld und Schicksal) in sich auf.

7. Resultate. Probleme der Ästhetik. Fassen wir nun die Resultate dieser Vergleichung zusammen, so zeigt sich im Wesen des Schönen eine eigentümliche Gegensätzlichkeit. Es wirkt a) im Unterschied vom Angenehmen und Nützlichen ein Wohlgefallen, das auf Befriedigung allgemeiner geistiger Interessen beruht, aber im Unterschied vom Wahren und Guten ist es ganz subjektiver und persönlicher Art; es bezieht sich b) nie auf etwas Inneres, Geistiges, sondern immer auf eine erscheinende Wirklichkeit und doch verlangt es kein reelles Dasein: die Wirklichkeit ist nur eine subjektive, ästhetisch wirklich ist nur, was auf das Gefühl wirkt, d. h. den Eindruck der Wirklichkeit macht; der Eindruck des Schönen beruht also c) bloß auf der Vorstellung der Dinge, der Art, wie wir vorstellen; und doch kommt er uns ohne gedankenmäßige Erkenntnis unmittelbar, d. h. durch das Gefühl, zum Bewußtsein. Überall zeigt sich die Beziehung auf das Gefühl als das Charakteristische, und es ergeben sich daraus die ersten wesentlichen Probleme der Ästhetik, nämlich: 1. Das logische Problem: Wie kann ein Urteil, das bloß auf einem Gefühl beruht, nicht von der Anschauung zum Wesen der Dinge vordringt, mit dem Anspruch der Allgemeingültigkeit auftreten? 2. Das psychologische Problem: Wie kann ein Lustgefühl rein auf der Vorstellung als solcher beruhen? 3. Das empirische Problem: Wie kann diese subjektive Zweckmäßigkeit und Vollkommenheit unmittelbar an der Erscheinung der Dinge zum Bewußtsein kommen?

B. Das logische Problem der Ästhetik.

8. **Die Schwierigkeit und die Bedeutung des Problems. Einschränkung des Wertes der Ästhetik.** Die Schwierigkeit des logischen Problems ist in der Geschichte der Ästhetik schon sehr frühzeitig zum Bewußtsein gekommen. Denn die scheinbare Willkür und die Verschiedenheiten des ästhetischen Geschmacks schienen mit der geistigen Bedeutung und dem allgemeinen Interesse, das die Kunst hervorruft, in einem sonderbaren Mißverhältnis zu stehen, und da jede neue Kunst im Gegensatz zu dem vorher herrschenden Geschmack auftrat, schien eine Feststellung der Gesetze der Kunstbeurteilung nötig, ein Bestreben, aus den „Zufälligkeiten des Geschmacks" heraus zu festen Regeln zu kommen. Aus diesem Bedürfnis heraus sind z. B. die Regeln der alten französischen Ästhetik über das Drama (die sogenannten „Einheiten"), die Dichtkunst Boileaus und die ganze Reihe der älteren ästhetischen Untersuchungen entstanden, die vielfach die Absicht haben, das Kunsturteil zu *lehren*. Allein diese Absicht ist widersinnig und muß aus zwei Gründen scheitern. Zum ersten würde ein ästhetisches Urteil „aus Gründen" kein ästhetisches, sondern ein wissenschaftliches Urteil sein. Denn wenn ich etwa die Regel kennen gelernt hätte, daß die Poesie Handlung darstellen müsse, daß die Handlung ein „Ideal von einer Handlung" sein müsse, daß diese Idealität „in der Verkürzung der Zeit, in der Erhöhung der Triebfedern und Ausschließung des Zufalls, in der Erregung der Leidenschaften" bestehe (Lessing, Zum Laokoon, 2. Abschnitt VIII), und ich würde nun ein Gedicht so beurteilen, daß ich folgern würde: Die genannten Eigenschaften bilden die Schönheit eines Gedichts, *nun sind hier in diesem Gedicht diese Eigenschaften vorhanden*, also ist es schön, so wäre dies nur eine wissenschaftliche Subsumption, aber kein ästhetisches Urteil. Denn dieses muß auf dem bloßen Gefühl beruhen. Sodann sind ästhetische Regeln, die vollständig ausreichen würden zur Beurteilung eines Kunstwerks, eine Unmöglichkeit. Denn allen allgemeinen ästhetischen Sätzen fehlt und muß fehlen die Rücksicht auf die besonderen Bedingungen, unter welchen jedes einzelne Kunstwerk seinem Gegenstande und seiner Art nach steht. Z. B. mag die Wellenlinie im Sinne Hogarths eine schöne Linie sein, aber an einem Säulenschaft wird sie häßlich; zwei Farben mögen harmonisch sein, aber an diesem bestimmten Orte werden sie durch

andere Farben gestört, oder enthalten sie eine die ästhetische Freiheit aufhebende Widernatürlichkeit. Überall kommt es im ästhetischen Urteil auf ein bestimmtes Maß an, das sich je nach den individuellen Umständen des Falls modifiziert. (Jedes Kunstwerk ist ein Individuum, individuum est ineffabile.) Es folgt daraus, daß die Ästhetik das Schöne weder machen, noch beurteilen lehrt. Selbst ein ins eingehendste ausgeführtes System von ästhetischen Regeln würde die Anwendbarkeit auf den einzelnen Fall durchaus noch dem Geschmack überlassen müssen. Die Ästhetik hat vielmehr einen rein wissenschaftlichen Zweck und dient, wie alle Philosophie, dem Bewußtwerden des Geistes über seine eigene Tätigkeit. Nur nachträglich muß sich der Geist allerdings über die Gründe seines Lustgefühls klar werden können, wenn dem ästhetischen Urteil eine Gesetzmäßigkeit zugrunde liegt.

9. Die Tatsachen. a) Anspruch des ästhetischen Urteils auf Allgemeingültigkeit. Zunächst sind nun die Tatsachen, auf denen das Problem beruht, gegen Zweifel sicherzustellen. Tatsache ist es zuerst, daß jedermann, der sich, hervorbringend oder genießend, mit dem Schönen beschäftigt, unter dem Eindruck einer allgemeinen Notwendigkeit steht, vermöge deren sich sein Urteil oder seine Arbeit vollzieht. Bei dem Genießenden drückt sich das direkt darin aus, daß er sein Urteil jedem anderen zumutet. Wir wissen wohl, daß nicht jeder denselben Geschmack hat — wie übrigens auch nicht dasselbe Gewissen —, aber wir geben nicht jedem das Recht, einen anderen Geschmack zu haben. Wer etwas ernsthaft schön findet, wirft dem Abweichenden einen schlechten Geschmack vor. Es ist ganz richtig, was z. B. Lotze energisch hervorhebt, daß in Sachen des Angenehmen vermöge der Identität der sinnlichen Natur in allen Menschen eine oft viel weitergehende Übereinstimmung stattfindet, als wir sie im Schönen finden. Aber dort hat es keinen Sinn zu sagen: Wer das Rauchen nicht liebt, hat einen schlechten Geschmack, jeder sollte es lieben. Denn das „Soll“ ist durchaus dem Geiste vorbehalten und bezieht sich immer auf eine und dieselbe Sache: der Geist soll sich selbst verwirk-

lichen. Deswegen **soll** der Mensch nach Bildung streben, **soll** er nach sittlichen Grundsätzen handeln, **soll** er dies und jenes schön finden. Der **Künstler** nun denkt zwar vielfach nicht an andere, sondern nur an sich, wenn er schafft; ja man nennt dies oft das Kennzeichen des wahren Künstlertums. Vielleicht ist das auch berechtigt, obwohl **Schleiermacher** mit guten Gründen betont, daß der Künstler wesentlich für die Gesellschaft arbeite; aber schon, daß der Künstler sich nicht mit dem Kunstwerk in seiner Idee und nicht mit der Skizze, sondern nur mit dem ausgeführten, voll in die Objektivität hineingearbeiteten Bild begnügt, beweist, daß er, wenn er auch nur an sich denkt, tatsächlich für die Allgemeinheit arbeitet. In der Tat würde auch sicher der Nerv des künstlerischen Schaffens abgeschnitten, wenn der Künstler nicht des Glaubens lebte, daß, was er schafft, ewige und allgemeine Schönheit ist.

Dem entspricht dann, daß fast jedermann die Neigung hat, das ästhetische Wohlgefallen, den Geschmack, den er hat, nachträglich mit Gründen zu rechtfertigen, d. h. die Allgemeingültigkeit seines Urteils zu beweisen. Auch ist dieses Bestreben, wie die Ästhetik lehrt (mit der obigen Einschränkung), durchaus nicht vergeblich. Der Satz Longins, daß das wirklich Erhabene einfach sein müsse, spricht ein sicheres ästhetisches Gesetz aus. Wenn der Hottentotte sich die Venus schwarz vorstellt, so sind wir keineswegs genötigt, dieses Urteil mit dem unseren als gleichberechtigt gelten zu lassen, sondern wir können zeigen, daß die Verkochung der Farbentöne in der weißen Haut mit der Fülle von Nuancen, von braunen, blauen, grünen, grauen, roten und gelben Tönen ästhetisch einen Vorzug hat. Lessings Satz, daß der Gegenstand der Poesie Handlung sein müsse, ist unwiderleglich.

Dies wird endlich auch bestätigt durch die geschichtliche Erfahrung, daß sich die Gegensätze des Geschmacks mit der

Zeit ausgleichen. Lohenstein ist jetzt für immer aus der Reihe der guten Dichter gestrichen. Kaulbach konnte nur täuschen in einer Zeit, der die Ruhe einer rein ästhetischen Betrachtung fehlte. Die maniera gotica e barbara des Vasari ist seitdem überall in der Welt wieder zur Geltung gekommen usw.

10. b) Verschiedenheit des Geschmacks. Aber freilich, diesen Beweisen für die Objektivität des Geschmacks stehen ebenso sichere Tatsachen gegenüber, die den starken Einfluß der Subjektivität auf das Geschmacksurteil dartun. Die ganze Geschichte der Kunst ist voll von Streitigkeiten über den Geschmack; aus unseren Tagen sind ja die Kämpfe gegen die Freilichtmalerei, den Naturalismus, den Symbolismus, die Verwerfung der bisherigen Bau- und Dekorationsweise in aller Erinnerung; zu allerjüngst bietet der Böcklinstreit ein hervorragendes Beispiel für die Verschiedenheit der Geschmacksurteile. Man denke ferner an den Fortschritt der Baustile, z. B. die Abneigung der Renaissance in Italien gegen die Gotik, die Verschiedenheiten des Völkergeschmacks, die Verwerfung der eigenen Jugendwerke durch Goethe und Schiller usw.: das ist genug, um zu verstehen, daß die Theorie, es gebe keinen normativen Geschmack, weit und breit Anhang finden konnte („Ästhetischer Nihilismus." Wienbarg, Ästhet. Feldzüge). Jedenfalls kann man nach dieser Seite als die Erfahrung der Kunstgeschichte aussprechen, daß die Kunst ihre Fortschritte mit einer Verwerfung des herrschenden Geschmackes einleitet.

11. Die Erklärung der Tatsachen. Tatsache ist also ebenso die Absicht auf Allgemeingültigkeit, die jedes ästhetische Urteil verfolgt, wie daß diese Absicht zuweilen mißlingt. Im letzteren Fall ist das Bewußtsein der Allgemeingültigkeit ebenso da, wie im ersteren, aber es ist offenbar eine Täuschung.

Der Anspruch auf Allgemeingültigkeit, welchen jedes wirklich ästhetische Urteil genau so wie jedes wissenschaftliche Urteil macht, kann nur darauf beruhen, daß wir uns bewußt sind, in diesem Urteil nicht durch unsere besonderen, sondern nur durch die allgemeinen Interessen unserer Natur bestimmt zu sein. Dieses Bewußtsein rührt offenbar von der ganzen Art des ästhetischen Verhaltens her. Das Wichtigste dabei ist, daß wir uns rein betrachtend, nicht begehrend verhalten, sodann, daß diese Betrachtung selbst nicht, wie die wissenschaftliche, irgend ein praktisches Ziel hat oder haben kann, sondern rein als Selbstzweck in sich bleibt: sie ist Spiel. Das spielende Verhalten schließt jeden individuellen oder egoistischen Zweck aus. Man „spielt" allerdings zuweilen, um zu gewinnen, aber dann ist das Spiel kein Spiel mehr, sondern es ist Ernst geworden. Endlich gehört zu der Eigentümlichkeit des ästhetischen Betrachtens, daß sich dasselbe bloß auf die Erscheinung der Dinge bezieht. Erscheinung ist für unsere persönlichen Interessen ein Nichts, eine Abstraktion. Die genannten drei Eigentümlichkeiten des ästhetischen Verhaltens also (die im Grund genommen nur eine sind) erklären das Bewußtsein der Allgemeingültigkeit, von dem das ästhetische Urteil begleitet ist. Wir können es im Anschluß an das oben Gesagte auch so ausdrücken: Das ästhetische Urteil bringt das Bewußtsein der Allgemeingültigkeit mit sich, weil es nicht auf den Sachen selbst und ihrem Dasein, an welchem wir allein ein individuelles Interesse haben können, sondern rein auf der Form der Dinge beruht, d. h. darauf, daß die in allen identische Vorstellungstätigkeit in gewisser Weise in Bewegung gesetzt wird.

a) Unberechtigte Geschmacksverschiedenheit. Aber in der Tätigkeit des Vorstellens selber können doch auch individuelle Bestimmtheiten angetroffen werden, die ein Grund von Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit werden können.

Der eine Quell solcher Gefühlsmomente liegt in der Gewöhnung, die in entgegengesetztem Sinne wirksam werden kann. Gewöhnung wirkt Bedürfnis und stumpft das Bedürfnis ab, sie wirkt Verlangen, aber auch Überdruß. Für beides gibt die Kunstgeschichte und Geschichte der Mode zahlreiche Beispiele. Durch abstumpfende Gewohnheit kann das ästhetische Urteil seine Schärfe verlieren: als man die Krinoline gewohnt war, erschienen Frauen in glatt herabhängenden Kleidern unangezogen. Umgekehrt war das an satte Farben gewöhnte Auge zuerst ungerecht gegen die trüben Farben des Pleinairismus. Herrscht eine Zeitlang in der Architektur und im Kunstgewerbe die strenge Form einfacher Zweckmäßigkeit, so entsteht das Bedürfnis des Dekorativen; stumpft sich der Eindruck dieser Elemente ab, so entsteht Bedürfnis der Einfachheit. Überall entstehen aus diesen psychologischen Vorgängen ungerechte und schiefe ästhetische Urteile.

Sich durch Gewöhnung beeinflussen lassen, gehört zwar zu den Eigentümlichkeiten der menschlichen Natur, aber im ganzen zu ihren Schwächen. Wir verlangen von dem geistig entwickelten Menschen, daß er sich von der Gewöhnung befreit und versucht, ein Mensch aus sich selbst zu werden. Aber die Erfahrung zeigt, daß es schwer ist, den Einfluß der Gewöhnung auf den Charakter unserer Vorstellung zu bemerken. Wir unterliegen also meist einer Täuschung bei der ästhetischen Beurteilung von Gegenständen, die von unseren Gewohnheiten abweichen; trotzdem müssen wir uns bemühen, die Wirkung der Gewöhnung auszuschalten, um ein sicheres ästhetisches Urteil zu bekommen. Hier sieht man die oft verkannte Bedeutung der Kunstgeschichte für die Bildung des ästhetischen Urteils, wenigstens soweit die Geschichte Kenntnis der Kunstwerke vermittelt; in der Mannigfaltigkeit der künstlerischen Erscheinungen ist eine Korrektur für die

Gewöhnungseinflüsse gegeben. Noch viel mehr allerdings kann die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Natur hilfreich sein für die Entwicklung eines unbefangenen Schönheitssinns.

Leichter zu unterscheiden, weil im Gebiet des bewußten Lebens liegend, sind Beeinflussungen des ästhetischen Urteils durch Gesichtspunkte, die selbst aus dem allgemeinen Wesen des Menschen stammen und also die Allgemeingültigkeit des ästhetischen Urteils nur deswegen gefährden können, weil sie die ästhetischen Motive mit anderen vertauschen. So schiebt sich oft das sittliche Wohlgefallen an dem Dargestellten unter der Hand an die Stelle des ästhetischen Verhaltens, bedeutende Vorwürfe, die den Geist anregen, entschädigen den Laien oft für die mangelnden ästhetischen Qualitäten, die durchaus an der Erscheinung haften, und veranlassen ihn, ein Werk schön zu nennen, während es etwa nur anregend oder tief oder bedeutend heißen dürfte. Besonders auf dem Gebiete der Malerei macht sich dieser Fehler bemerklich, der den Hauptgrund der Differenz des Künstler- und Laienurteils über Gemälde bildet. Der Laie begnügt sich oft mit dem anziehenden Gegenstand der Darstellung, der ihm etwas erzählt oder menschlich sympathisch, rührend u. dgl. ist, und verlangt von der Darstellung höchstens, daß sie nicht stört; man kann es auch so ausdrücken: der Laie begnügt sich oft damit, wenn das Gemälde nur die Fähigkeit hat, ihn selbst zum Dichter zu machen. Der Künstler verlangt, daß der ganze Gehalt des Bildes restlos in die Form eingehe, denn das ist es, worauf es in der Kunst ankommt, und Stoffe, bei denen das nicht möglich ist, hält er für falsch; oder er verurteilt sie etwa zu einer bloß zeichnerischen Wiedergabe, bei welcher die Erscheinung eine dürftigere und an sich schon geistigere oder abstraktere ist. Aber auch dem Künstler liegen solche Verwechslungen nahe. Zuweilen entschädigt ihn die Richtig-

keit und Schärfe der Beobachtung, die Sicherheit der Hand für den Mangel an eigentlich künstlerischen Qualitäten. — Auf dem Gebiete der Dichtkunst ist endlich das bequeme Feld für alle Tendenz. Tendenz ist nicht unmöglich in einem Dichterwerk, denn sie kann (wie in den Jugenddichtungen Schillers) durch die dichterische Gewalt der Darstellung, ein echtes Gefühl für das Recht alles Menschlichen überwunden werden. Aber gefährlich ist sie immer, weil sie an die Stelle des ästhetischen Urteils leicht ein anderes setzt. Auch hierdurch wird ein Teil der Abweichungen in ästhetischen Urteilen erklärt.

12. b) Berechtigte Unterschiede des Geschmacks. Ein anderer Teil beruht auf ernsteren Unterschieden in der Organisation der vorstellenden Subjekte und kann gar nicht vermieden werden. Ich meine die Unterschiede, die im Wesen der Gattung liegen, Jugend, Alter, Mann, Weib, Unterschiede, die ebenfalls dem ganzen Vorstellen eine bestimmte Richtung aufprägen. Die Jugend z. B. hat naturgemäß wenig Sinn für die Vorstellungen von formeller Gesetzmäßigkeit und Vollendung oder für den Reiz, der in der reinen Objektivität liegt, dagegen einen großen Stoffhunger und Vorliebe für die Entfaltung der Kraft. Schillers Jugendwerke sind in dieser Beziehung echte Werke der Jugend und werden deswegen auch die Lieblinge der Jugend bleiben; daß sie dem älter gewordenen Dichter selbst nicht mehr behagten, daß Goethe von den Gestalten seines Faust als von „Fratzen" sprach, ist ebenso natürlich, berechtigt uns aber nicht, dieses Urteil zu dem unseren zu machen. Die Kraft, die in diesen Jugendwerken erreicht ist, wirft ihre Schatten, das ist nicht zu leugnen; es ist deswegen jugendliche Schönheit, aber immer Schönheit. So wird naturgemäß der Geschmack des Mannes immer die weibliche und der Geschmack des Weibes die männliche Schönheit sein — wenigstens in Be-

ziehung auf die organische Bildung. Sonst wird der Mann mehr nach verstandesmäßiger Grundlage streben, d. h. er wird in der Kunst das Gesetzmäßige, den Wahrheitsgehalt, Gedankengehalt bevorzugen und leicht ungerecht werden gegen das Weiche, Gemütvolle oder das reizende Nichts, das doch in der Kunst eine große Rolle spielt; umgekehrt wird die Frau leicht bestochen werden durch solche Vorstellungen, die Gemütswert haben usw. Ähnlich wirken die Unterschiede der Temperamente.

Diese Unterschiede nun zeigen, daß nicht alle Verschiedenheiten des Geschmacks Verschiedenheiten zwischen gutem und schlechtem Geschmack sind. Hier können von zwei abweichenden Geschmacksurteilen beide wahr sein, indem sie sich gegenseitig einschränken und näher bestimmen. Verständigungen darüber sind leicht möglich, sobald man erkennt, daß *keine Schönheit vollkommen sein kann, weil das Schöne Ideal ist.* Die Ästhetik hat zu zeigen, daß in den mannigfachen Formen, zu denen das Schöne sich entwickelt, Raum für diese Differenzen da ist, die deswegen die Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils nicht hindern.

13. *Resultate.* a) Die tatsächliche Verschiedenheit der Geschmacksurteile findet ihre Erklärung also zunächst einfach darin, daß das Schöne *ein Ideal* ist. Es folgt daraus, daß auch das ästhetische Urteil ein Ideal ist, das nur annähernd erreicht werden kann, indem sich der Mensch mit seiner individuellen Natur zur allgemeinen erhebt oder den Geist als das Allgemeine in sich verwirklicht. Wie wir sogar bei einem einfachen naturwissenschaftlichen Erfahrungsurteil gewisse individuelle Bedingungen, welche die Allgemeingültigkeit des Urteils stören (wie z. B. die Bedingungen der Erdschwere), nicht eliminieren können, oder die wissenschaftlichen Begriffe, die uns unsere Bildung gegeben hat, nicht bloß als Hilfsmittel, sondern ebenso als Beschränkungen

mit uns führen, so sind auch die vollkommenen Bedingungen des ästhetischen Urteils nur annähernd rein zu verwirklichen. b) Aber auch wenn sie verwirklicht wären, so ist das Schöne immer noch kein eindeutiger Begriff, sondern kleidet sich als Ideal, sobald es wirklich wird, in verschiedene Formen (jugendliche, reife, männliche, weibliche Schönheit), so daß die wesentliche Verschiedenheit menschlicher Organismen in der Verschiedenheit des Schönen sich spiegeln muß. So sorgfältig wir also darauf sehen müssen, die Einflüsse der Gewohnheit oder außerästhetischer Interessen von dem Geschmacksurteile fernzuhalten, so entschieden haben wir die Aufgabe, die berechtigten, natürlichen und wertvollen Eigentümlichkeiten unserer Individualität zur Geltung zu bringen, wenn das Schöne seinen Reichtum nicht verlieren soll. Im ganzen Gebiet des Schönen muß man den Mut seiner Meinung haben, denn jedes natürliche, nicht suggerierte Gefühl hat hier sein Recht. Dadurch tritt man am besten dem Wahn der alten Ästhetik, daß es eine absolute Schönheit gebe, entgegen und kann dem Reichtum der Formen gerecht werden, zu denen sich die Kunst mit der Zeit entwickelt hat. Man kann das mit Hegel oder v. Hartmann auch so ausdrücken, daß das Schöne nicht als ein abstraktes, sondern als ein konkretes Ideal, d. h. als eine Vermittlung von Gegensätzen gefaßt werden muß, bei der immer der eine oder der andere Pol vorwiegen kann. (Z. B. kann in der Plastik das im Material begründete Moment der Ruhe und Stabilität, oder das im Gegenstand begründete Moment der Lebendigkeit, d. h. der Bewegung, betont werden; aber nur im Zusammen beider Momente ist Schönheit.)

Wie aber die Verschiedenheit der Geschmacksurteile in der Idealität des Schönen begründet ist, so umgekehrt auch ihr Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Wäre das Urteil: A ist die Ursache von B, nicht durch die Natur des Geistes

vorgeschrieben, so wäre es ganz haltlos, da die Erscheinung uns keine Ursache, sondern nur eine Aufeinanderfolge von Veränderungen zeigt. Soll es ein allgemeingültiges Geschmacksurteil geben (dies ist schön, oder schön ist, was die und die Eigenschaften hat), so darf weder das Ideal des Schönen, noch seine Anwendung im einzelnen willkürlich, sondern beide müssen in einer psychologischen Gesetzmäßigkeit begründet sein. Dies führt auf die Apriorität des Schönheitsbegriffs.

14. Die Apriorität des Schönheitsbegriffs. Sicher ist es heute nicht mehr nötig, das Mißverständnis abzuwehren, als ob ein apriorischer Begriff unabhängig von aller Erfahrung im Geiste existiere oder entstehe. Es wird mit der Apriorität eines Begriffs dasselbe behauptet, wie mit der „Idealität“, daß nämlich keine Erfahrung dem Begriff ganz genügen, der Begriff also auch nicht aus dem Gegebenen entstanden sein könne, sondern eine Forderung enthalte, die der Geist um seiner selbst willen, vermöge seiner eigenen Natur, an das Wirkliche stelle. So ist z. B. Kausalität zunächst nur eine Forderung des Denkens. Wäre es nicht möglich, in allen Veränderungen des Wirklichen beharrende Ursachen zu finden, so wäre das Denken überhaupt unmöglich, da uns unsere Begriffe in dem unendlichen Wechsel des Daseins unter den Händen zerrinnen würden. Kausalität ist also eine Forderung, die der Geist um seiner selbst willen an das Gegebene stellt; soweit die Wirklichkeit sich ihm unterwirft, erweist sie sich als vernünftig oder geistartig. Demnach sind apriorische oder ideale Begriffe die Formen, in denen sich der Geist dem Gegebenen gegenüber selbst behauptet, oder sie sind die Bedingungen der Selbstverwirklichung des Geistes an dem Gegebenen.

Daß nun auch der Schönheitsbegriff eine solche apriorische Form ist, geht schon daraus hervor, daß er ein Ideal enthält, dem die Erfahrung nie vollkommen genügt. Der Naturschönheit fehlt Notwendigkeit, Stabilität, Scheinhaftigkeit; der Kunstschönheit Leben und Bewegung; in der männlichen oder weiblichen Schönheit finden wir, selbst wenn sie die denkbar höchste wäre, noch Mängel vom Ideal des Schönen aus, und das muß so sein, denn nur darin liegt die Garantie der unendlichen Entwicklungsfähigkeit des Schönen und das oben hervorgehobene Recht eines

verschiedenen und doch guten Geschmacks, z. B. nationaler Geschmackseigentümlichkeiten. Der Begriff des Schönen entstammt also der Natur des Geistes und muß aus ihr entnommen werden. Die Aufgabe, etwa aus dem gegebenen Schönen durch Abstraktion des Gemeinsamen das Wesen der Schönheit empirisch zu bestimmen, wäre eine hoffnungslose. Ganz abgesehen von der Schwierigkeit, das Material für diese Bestimmung ohne Zuhilfenahme eines schon vorhandenen Schönheitsbegriffs allgemeingültig festzustellen, würde der Begriff von einer so verschwommenen Allgemeinheit werden, daß nichts mehr damit gesagt wäre (etwa: „Einheit im Unterschied" — aber ist damit die Schönheit des Faust bezeichnet?), während wir einen bestimmten Maßstab für alles konkrete Schöne in uns tragen. Dies ist so wahr, daß man die Frage aufwerfen muß, ob überhaupt ein objektiver Begriff der Schönheit möglich ist. (Kant, Kritik der Urteilskraft § 34; vgl. dagegen Schiller an Körner 25. Jan. 1793 u. ff., Vischer, Ästhetik § 43.) Es ist ja keine Frage, daß man eine Menge von Bestimmungen aufstellen kann, die allem Schönen wesentlich sind: Harmonie, Leben, Freiheit, Notwendigkeit, Natur, Geist, Einheit, Mannigfaltigkeit, Neuheit, Wahrheit, Individualität, Allgemeinheit: alle diese Bestimmungen kommen in gewissem Sinn an jedem Schönen — aber auch an allem Geistigen — vor. Schon daß sie gegensätzlicher Art sind, sollte vor einer Überschätzung derselben warnen, weil offenbar das Schöne selbst eben in einem bestimmten Verhältnis dieser Gegensätze ruht. Einfachheit z. B. ist schön, wenn sie gerade so viel Mannigfaltigkeit, Unregelmäßigkeit, Schmuck, Gehalt an sich hat, daß sie nicht langweilig wirkt und als der bestimmte Gegenstand seinem Wesen nach verträgt, also durch jenes bestimmte Maß, welches sie als positive Eigenschaft fühlbar macht. Dieses Maß ist bei der Kompliziertheit seiner individuellen Voraussetzungen immer irrational, nicht für den Gedanken, sondern nur für das feinere Instrument des Gefühls faßbar.

Da man also nicht hoffen darf, einen Begriff des Schönen zu finden, an dem man es erkennen könnte, so kann die Aufgabe der Ästhetik nur in dem Nachweis des Ideals, d. h. der subjektiven Forderung bestehen, welche der ästhetische Geist seiner Natur nach an das Wirkliche stellt. Isoliert, d. h. nicht im System der Philosophie vorgetragen, hat freilich die Ästhetik auch eine logische Frage zu lösen — denn Philosophie kann nicht mit Voraussetzungen arbeiten und muß immer das Be-

wußtsein ihres Tuns haben; eine psychologische, denn sie muß den Ort im Seelenleben suchen, wo das Ideal entsteht und die inneren Prozesse, in denen es sich verwirklicht; eine empirische, denn sie kann des Nachweises nicht entbehren, wie sich die Wirklichkeit zu dem Ideal verhält. Aber ihre Hauptaufgabe bleibt die systematische Entwicklung des Ideals selbst und seine Begründung im Wesen des Geistes. Empirische Wissenschaften führen das Geschehene auf Gesetze zurück oder, da diese Gesetze in der allgemeinsten Form apriorisch sind, das Gegebene auf das Apriorische; sie erklären das Wirkliche, indem sie es auf das an sich Klare zurückführen. Philosophische Wissenschaften begreifen das Apriorische selbst, indem sie es (teleologisch) auf den Zweck des Selbstbewußtseins zurückführen. Das Empirische erweist sich als vernünftig, indem es aus dem Apriorischen, das Apriorische, indem es aus der Natur des Selbstbewußtseins abgeleitet wird. Dies verlangt einige Worte über die Natur des Geistes.

15. Das Wesen des Geistes. Was wir „Geist“ (im Unterschied von Seele die spezifisch menschliche Stufe des Bewußtseins) nennen, ist eine Erscheinung, die in der Erfahrung nicht isoliert auftritt. Der Geist erscheint nur als eine Form der organischen Entwicklung, als Einheit eines organischen Körpers und ist in seinem Dasein an diese Naturbasis geknüpft. Das will sagen, daß kein Gedanke ohne Beziehung auf die Anschauung, kein Wollen ohne Beziehung auf das Bedürfnis, kein Gefühl ohne Beziehung auf Sinnlichkeit möglich ist. Aber Geist wird das seelische Leben in allen diesen Beziehungen nur dadurch, daß es sich allen Anregungen von außen gegenüber als freies Subjekt seiner Zustände geltend macht, die Anschauung zur unsinnlichen, unbildlichen Form des Begriffes, die Triebe zu Grundsätzen des Wollens umwandelt und sie dadurch ihrer zwingenden Gewalt, ihrer individuellen Beschränktheit entkleidet, allgemein macht, miteinander ausgleicht, zu einer Einheit zusammenfaßt usw. Geist kann also weder für sich sein als reine Tat: er bedarf des Gegebenen; noch ist er möglich in dem Mechanismus eines unablässig und mit

Notwendigkeit sich bewegenden Stroms von Vorstellungen und Reaktionen. Er besteht im Aufhalten dieses Stromes, in einer freien Reaktion gegen die bloß psychische und organische Notwendigkeit. Er ist also wesentlich Prozeß, Prozeß der Erhebung des Gegebenen zum frei Gesetzten, des Äußerlichen zum Innerlichen, des Individuellen zum Allgemeinen. Als Gesamtausdruck des Ideals, sofern es in der Verwirklichung des Geistes liegt, ergibt sich also das Doppelte: die Anregung des Gegebenen im vollen Umfang in sich aufzunehmen und sie im vollen Umfang in Tat zu verwandeln. Dieses allgemeine Ideal erhält verschiedene Formen durch die wesentlichen Funktionen des seelischen Lebens: auf dem Gebiet des Vorstellens heißt es Selbstbewußtsein, auf dem des Wollens Selbstbestimmung, auf dem des Gefühls Selbstgefühl. Der Geist will Anschauungen, Motive, Gefühle haben, nur darin lebt er; sodann will er sie in die Form der Freiheit verwandeln, nur darin lebt er als Geist. Man kann den einen „Trieb“ mit Schiller den Stofftrieb, den anderen (nicht ganz passend) den „Formtrieb“ nennen.

16. **Das Schöne als Bedingung der Selbstverwirklichung des Geistes.** Bezeichnen wir nun den Inbegriff alles dessen, was der Geist als „gegeben“ auffaßt, mit dem Wort Erscheinung, so unterliegt das Objektive an der Erscheinung, das was Gegenstand der Anschauung ist, der Arbeit des denkenden Geistes, der die Erscheinung in Wesen verwandelt. Dabei wird sie aufs äußerste verkürzt, reduziert, aufgelöst, in ihren Teilen isoliert und schließlich auf ein Nichtgegebenes, Geistiges reduziert (Licht z. B. auf Schwingungen eines nicht erfahrbaren Äthers). Das Bild geht damit unter im Begriff, und es muß untergehen; denn keine Erscheinung kann *ganz* in Gedanken und Begriffe aufgelöst werden. (Man versuche ein Baumblatt zu beschreiben,

einen Ort absolut zu bestimmen.) Auf dem Gebiete des Denkens kann also die Erscheinung nicht voll angeeignet werden.

Nun hat aber die Erscheinung noch eine andere, subjektive Seite: die Wirkung auf das Gefühl, mit der von Haus aus sicher jede Erscheinung, vor allem, wie man an Kindern beobachten kann, jede Sinnesempfindung verbunden ist. Das ist die ästhetische Seite der Erscheinung. In ihr wird gerade das an der Erscheinung wirksam, was dunkel und irrational ist. Gerade das Neue, Wunderbare, Auffallende, Unaussprechliche, die Veränderung, die Entwicklung; alles zusammengefaßt in der höchsten Erscheinung: das Individuelle, das Lebendige, — alle diese Momente, welche den denkenden Geist stören, und die er zu vernichten sucht, sind für den fühlenden Geist das Wirksame; in dem rein Qualitativen, das der denkende Geist als ein dunkles Rätsel stehen läßt und auf das Quantitative zurückführt, kann der fühlende Geist mit voller Befriedigung ruhen, wenn es nur der Natur des auffassenden Vermögens entspricht. Im Gefühl also kann die Erscheinung in einem viel umfassenderen Umfang angeeignet werden als im Denken; der unendliche Wert, der gerade in dem rein Gegebenen, in dieser Offenbarung des Göttlichen liegt, bleibt im Gefühl erhalten; Gelb bleibt Gelb, Ton bleibt Ton, sofern sie im Gefühl erfaßt werden. Dies ist die eine Seite des ästhetischen Lebens, der Ausgangspunkt: Erscheinung, im Gefühl gefaßt, und darin ganz als Erscheinung festgehalten.

Zum Geist aber wird der Gefühlseindruck der Erscheinung nur, wenn es auch im Gefühl einen Weg gibt vom sinnlich Individuellen zum geistig Allgemeinen, wenn der Geist imstande ist, diesen Gefühlseindruck des Gegebenen in Tat umzuwandeln oder das Gefühl der Erscheinung *zum Selbstgefühl zu erheben*. Selbstgefühl ist das Ziel des ästhe-

tischen Prozesses. Es ist oben gesagt worden, daß das Gefühl des Schönen immer ein starkes Gefühl des Geistes von sich selbst, seiner Freiheit, Regsamkeit, also Selbstgefühl sei. Der ästhetische Prozeß ist die Erhebung des Erscheinungsgefühls zu diesem Selbstgefühl. Das ästhetische Ideal ist: in der Gefühlswirkung der Erscheinung auf den Geist sich als Geist behaupten, d. h. zum Selbstgefühl zu werden —: so wie das wissenschaftliche Ideal ist, in dem Bewußtsein des Gegebenen Bewußtsein seiner selbst, das sittliche, in der Bestimmbarkeit durch das Gegebene Selbstbestimmung, Wollen seiner selbst zu werden. In diesem Zweck müssen alle Bestimmungen des Schönen und alle seine psychologischen Prozesse ihre Erklärung finden, wenn Ästhetik als Wissenschaft eines Ideals möglich und die Allgemeingültigkeit ästhetischer Urteile keine Täuschung sein soll.

Wie der Geist sich in den Gefühlen, welche Erscheinung als solche hervorruft, als Geist behaupten könne, dies ist das psychologische Problem der Ästhetik.

C. Das psychologische Problem der Ästhetik.

Auch hier beginnen wir mit Hervorhebung der für die Beurteilung des Problems entscheidenden Tatsachen.

17. Die Bedeutung der sinnlichen Harmonie. Daß das Sinnliche im Gebiet des Schönen eine hervorragende Rolle spielt, ist eine wichtige Tatsache, die in der Ästhetik nicht vergessen werden darf. Ja es gehört mit zu den ausgezeichnetsten Eigentümlichkeiten des Schönen, daß wir auf diesem Gebiet uns zu unserer eigenen sinnlichen Naturseite ebensowenig ablehnend oder negativ verhalten, wie zur Erscheinungsseite der wirklichen Welt. Auf Harmonie von Sinnlichkeit und Geist, deren Konflikt sonst einen der wesentlichen Inhalte unseres inneren Lebens ausmacht, ist schon oft der eigentliche Sinn des ästhetischen Lebens gedeutet worden (z. B. von Schiller). Und richtig ist ferner, daß ganz ohne sinnliche Harmonie überhaupt keine Schönheit ist. Selbst in der Poesie ist der sinnliche Wohllaut der Sprache

von großer Bedeutung, und er entgeht uns nur deshalb zuweilen, weil wir die sprachlichen Laute so gewohnt sind, daß wir gegen ihren sinnlich angenehmen Eindruck abgestumpft sind. Würde es uns aber z. B. für längere Zeit versagt, den Laut einer menschlichen Stimme zu hören, so würden wir ohne Zweifel in dem ersten Klang derselben ungefähr eben die eigentümliche Verkochung, diese feine Verschmelzung aller Tonharmonien empfinden, die wir in der Farbe der menschlichen Haut als Farbeneigentümlichkeit wahrnehmen. Die Mischung von festen und weichen, tönenden und stoßenden, vollen und zwitschernden Lauten ist in der Tat ein Muster sinnlicher Harmonie, das zu pflegen der Mensch allen Grund hat. Allerdings hören wir beim Lesen eines poetischen Werkes diese Töne nur innerlich, in der abgeschwächten Form der Erinnerung, aber diese Art, die Poesie zu genießen, ist sicher schon eine Verminderung ihrer ästhetischen Wirkung und nur ein Notbehelf, der allmählich an die Stelle des Vortrags getreten ist.

Indessen zeigt doch gerade dieses Zurücktreten der sinnlichen Harmonie in der Poesie, die Kleinheit des Beitrags, den sie selbst im laut gesprochenen Verse zu der Gesamtschönheit der Poesie leistet (die in etwas ganz anderem besteht), daß man die Bedeutung der sinnlichen Harmonie auch nicht überschätzen darf. Sie spielt eine sehr bedeutende Rolle in der Musik, eine bedeutende in der Malerei, aber in beiden ist sie nicht das Ganze des Reizes, den die Erscheinung, wie eben besprochen, ausüben muß. In der Musik hat z. B. das meiste, was Stimmung erweckt, die Schnelligkeit der Tonfolge, Höhe und Tiefe derselben, Klangfarbe, nichts mit der Harmonie zu tun; in der Malerei kann die sinnliche Farbenharmonie bis zum Mindestmaß herabgedrückt werden, muß es sogar bei gewissen Stoffen (Schwind), geht schließlich fast ganz verloren in dem schwarzweißen Bilde, im Kupferstich, Holzschnitt — und hat offenbar selbst da, wo sie wirklich ist, an einer ganz anderen Harmonie, der der Linien, die nicht mehr sinnlicher Art ist, einen bedeutenden Konkurrenten. Was in der Malerei physiognomisch ist, Ausdruck von inneren Bewegungen (z. B. Aufmerksamkeit, Spähen, Lauschen), steht mit Ausnahme von Stimmungen zur Farbe als solcher in gar keiner inneren Beziehung, und tut vielfach wohl daran, sie zu verschmähen oder mindestens sehr diskret zu benutzen.

Dies beweist, daß sinnliche Harmonie nur ein spezieller Fall eines viel allgemeineren Bedürfnisses ist, das die Kunst hat.

Aus dem letzten Abschnitt geht hervor, daß wir es Reiz der Erscheinung nennen müssen, wobei zu bemerken ist, daß unter Reiz nur eine dunkle, nicht vernunftgemäße, sondern aus der Gesamtindividualität hervorgehende Anziehungskraft verstanden werden muß. Falstaff z. B. hat einen solchen ganz vernunftwidrigen Reiz in der Erscheinung, der gar nichts mit sinnlicher Harmonie zu tun hat; ferner jede gesunde blühende Menschenform. Der Räuber Moor heftet uns durch eine dunkle vernunftwidrige Sympathie an seine Erscheinung, er hat einen gefährlichen Reiz; aber solche Dinge, die mit sinnlicher Harmonie nichts zu tun haben, haben die gleiche Bedeutung wie sie, nämlich den Geist bei der Erscheinung festzuhalten. Bei dieser Gelegenheit ist es nützlich hervorzuheben, daß auch die eigentliche Sinnlichkeit in geschlechtlicher Bedeutung zu diesen Reizen gehört, daß sie in der Kunst keineswegs unberechtigt ist, sondern eine sehr wichtige Rolle spielt (man denke nur an das Komische), daß der Anblick eines nackten Körpers von hoher Schönheit nur widernatürlicherweise ohne sinnlichen Reiz sein könnte, und daß es keineswegs darauf ankommt, diesen ganz zu vermeiden, sondern nur ihn zu überwinden und zum Selbstgefühl umzuwandeln. — Es kann also sinnliche Harmonie jederzeit in der Kunst gegen einen höheren Reiz individueller Art zurücktreten. Wenn z. B der eigentliche Gegenstand künstlerischer Darstellung eine Handlung ist, so ist schwer zu sagen, wie die Erscheinung dieser Handlung sinnlich reizvoll sein könne, wohl aber kann sie den Reiz der Sympathie haben durch die Art, wie sie geschieht, die Entschlossenheit und rücksichtslose Energie (Richard III.), die unbekümmerte Sorglosigkeit (Egmont) usw.

Was hier aber von der sinnlichen Harmonie gesagt wird, das gilt auch, und noch mehr, von der bloßen Sinnesanschauung überhaupt: ihre große Bedeutung für das Reich des Schönen darf nicht in dem Sinne übertrieben werden, daß man ihr für das ganze Gebiet der Kunst dieselbe Stellung zuschreibt — ganz abgesehen von dem, was Ed. v. Hartmann mit Recht hervorhebt, daß man den Ausdruck auf Töne doch nur schwer anwenden könnte. In der Poesie erscheint der eigentliche Gegenstand nicht sinnlich, sondern nur für die innere Anschauung oder Einbildungskraft.

18. Die Bedeutung der Illusion. Da der Gegenstand der Poesie nicht zu einer Wirklichkeit für den Sinn selbst gelangt, so ist man genötigt, ein anderes Ziel für die dichterische

Darstellung festzustellen, und dafür bietet sich der Ausdruck „Illusion“ zunächst dar. Allein auch mit diesem Begriff darf kein Mißbrauch getrieben werden. Soll das Wort Illusion einen vernünftigen Sinn haben, so kann es nur den Zustand bedeuten, in dem wir etwas für wirklich vorhanden nehmen, was nicht wirklich ist. Dies ist z. B. immer der Fall, wenn wir uns irgend einer Spannung hingeben, oder wenn wir etwa mit dem Leiden dargestellter Personen Mitleid empfinden. Dagegen ist der Zustand, mit dem wir den Apoll von Belvedere ästhetisch genießen, keineswegs der der Illusion. Wir stellen uns keinen Augenblick vor, daß der Gott wirklich existiere, sonst würde unsere Phantasie von dem Marmorbilde sofort zu dem Bilde einer blühenden Hautfarbe, dunkler Locken usw. fortschreiten, ohne welche Einzelheiten gar keine Vorstellung einer wirklich existierenden Menschengestalt möglich ist. Dazu aber haben wir nicht das mindeste Bedürfnis. Vollends meinen wir keinen Augenblick, der vor uns stehende Gott sei ein wirkliches Wesen. Beim Laokoon dagegen können wir Mitleid allerdings gar nicht empfinden, ohne die Vorstellung wenigstens momentan zu erzeugen, daß die Sache wirklich geschehen ist. Mitleid bezieht sich nur auf ein Ereignis, das wir wenigstens einen Augenblick für wirklich nehmen, und wenn auch keineswegs eine Täuschung eintritt, so muß doch die Darstellung des Ereignisses so sein, daß wir uns durch die freie Tätigkeit der Phantasie selbst täuschen können. Es ist das allerdings ein Zustand, in dem wir „zwischen Trug und Wahrheit schweben“, wie Konrad Lange gegen manche Angriffe, die das Seelenleben zu sehr mit dem Ellenmaße messen wollen, mit Recht behauptet.

Es gehört also zum Wesen des ästhetischen Lebens, daß schließlich in den höchsten Formen selbst der bildenden Kunst (hier allerdings nie ohne die Gefahr einer Überschreitung ihrer Grenzen) auch die Vorstellung der Wirklichkeit des Dargestellten der ästhetischen Wirkung dienstbar gemacht wird. Aber weder hat der Begriff Illusion, wenn man noch irgend einen faßbaren Sinn mit dem Wort verknüpfen will, im Gebiet der Architektur, noch in dem der Musik, noch selbst in dem der lyrischen Kunst eine Bedeutung. Denn wenn auch gotische Pfeiler mit den Gewölberippen an Palmen erinnern, so entsteht doch nirgends eine Illusion; die Gefühle, die uns musikalische Harmonien erwecken, sind wirkliche Gefühle, und wir brauchen uns in keinerlei Täuschung zu versetzen, um sie zu haben; bei einem trauervollen

Liede entsteht die Wirkung auf uns ohne Vorstellung von dem reellen Vorgang („Drei Lilien, drei Lilien, die pflanzt' ich auf mein Grab"). Vollends unmöglich ist es aber, das Spezifische des künstlerischen Lebens in der Illusion zu suchen, die durch mechanische Reproduktion so leicht wie durch künstlerische zu erreichen wäre. Im Gegenteil besteht alles spezifisch Künstlerische (der individuelle Strich, die Abstraktion von gewissen Erscheinungsmomenten, Idealisierung, Stilisierung) in illusionstörenden Tätigkeiten (gegen Lange, Das Wesen der Kunst). Wo aber in der Kunst wirklich Illusion notwendig ist, ist sie ein neuer Beweis für die umfassende Bedeutung des Gefühles im ästhetischen Leben. Denn die Bedingung für ihr Entstehen ist weder Wahrheit, noch Wahrscheinlichkeit (vgl. das Märchen), sondern die Sympathie, welche hier die Rolle des Erscheinungsreizes spielt. Es genügt, wenn der Gegenstand Wirklichkeit für unser Gefühl bekommt.

19. Ziel des ästhetischen Verhaltens. Wie nun hiernach alles ästhetische Verhalten mit dem Gefühl anfängt, so muß unbedingt daran festgehalten werden, daß das Ende der Gefühlsbewegungen in dem ästhetischen Verhalten des Menschen wieder ein Gefühl und zwar ein Wohlgefühl sein muß. Denn sobald man davon absieht, wird man den besonderen Zweck der Kunst überhaupt verlieren. Da die Kunst eine menschliche Tätigkeit ist, muß sie einen Zweck haben. Wäre dieser Zweck nicht auf dem Gebiet des Gefühls gelegen, so müßte er auf dem des Denkens oder des Wollens liegen, d. h. die Kunst müßte der Besserung oder Belehrung dienen. Einer solchen Annahme gegenüber müßte ja allerdings anerkannt werden, was Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie hervorhebt, daß jedes echte Werk des menschlichen Geistes kaum ohne diese beiden Wirkungen sein kann. Aber es darf diese Wirkung, soll die Kunst ihre Würde bewahren, nur durch das Mittel der Schönheit und durch den ästhetischen Prozeß erreichen, der für sich somit keinen anderen Zweck verfolgen kann, als den jenes höchsten Lustgefühls. Ganz unberechtigt ist es, wenn man diese Beschränkung des Zwecks der Kunst auf die Gefühlswirkung, die von Lessing, Goethe, Schiller mit so großer Energie verfochten wurde, als eine Herabwürdigung der Kunst betrachtet (E. v. Hartmann). Dies kann nur aus der falschen Meinung hervorgehen, daß es nicht auch geistige Gefühle geben könne, Gefühle, die an Wert mit jeder höchsten Regung des denkenden und wollenden Verhaltens wett-

eifern, also aus einem nicht überwundenen Rest von Intellektualismus. Den höchsten Anforderungen an die Würde der Kunst wird genügt, wenn man behauptet, daß in der Kunst der Geist sich der Erscheinung voll bemächtige und an ihr seiner selbst gewiß werden wolle. Sicher steckt auch „die Wahrheit" in der Kunst. Wenn der Geist in der Erscheinung sich selbst fühlt, so hat das den metaphysischen Hintergrund, daß er ja wirklich (als Ursache alles Farben- und Lichtglanzes) der Grund der Erscheinungswelt ist. Aber die Erkenntnis, daß der Geist durch das Schöne nur als Fühlender seiner selbst gewiß werde, daß die Idealität des ästhetischen Verhaltens nicht auf dem Gebiet des Denkens und Wollens, sondern des Gefühls liege, beeinträchtigt in keiner Weise die Würde der Kunst, sondern sie ist der einzige Weg, sie zu sichern.

20. Die Lust vermittelt durch Unlust. Das Lustgefühl aber, mit welchem der ästhetische Prozeß endet, schließt in keiner Weise die Hereinnahme starker Unlustgefühle aus. Schon der Franzose Dubos (Kritische Bemerkungen über Poesie und Malerei) hat erkannt, daß darin der höchste Triumph der Kunst und eine ausgezeichnete Eigentümlichkeit des menschlichen Geistes liege, daß er in der Lust am bloßen Anschauen, Vorstellen des Traurigen, selbst des Entsetzlichen die Erschütterung überwindet. Auch ist klar, daß das wohltuende Kraft- und Freiheitsgefühl, mit welchem uns das Schöne entläßt, um so stärker empfunden werden muß, je peinlicher die Unlustgefühle sind, über die es Herr wird Das beste Zeugnis dafür ist die Erschütterung des Tragischen. Aber das Recht der Unlustgefühle reicht viel weiter. Schon Lessing hat gezeigt, daß die Unlustempfindungen, wenn die geeigneten Gegenkräfte da sind, bis zum physisch Ekelhaften und Widerlichen gehen können; und selbst persönliche Furchtempfindungen und Angstgefühle treten, wenn auch nur nebenbei, in die höheren Formen des Schönen ein (z. B. im Erhabenen). Aus dem Leben der Künstler endlich ist bekannt, wie oft der Schmerz ihre Muse wird und sie in der Darstellung des Schmerzes denselben überwinden. („Zart Gedicht, wie Regenbogen, wird nur auf dunklen Grund gezogen", Goethe.)

Diesen Tatsachen gerecht zu werden, ist die Aufgabe der psychologischen Untersuchung, welche die Ästhetik an diesem Punkte zu leisten hat.

21. Die Lust am Schönen ist nicht rein sinnlich. Zunächst ist hervorzuheben, daß nach diesen Tatsachen das

Schöne unmöglich in einem rein sinnlichen Lustgefühle bestehen kann. Dies ergibt sich vor allem schon daraus, daß daraus kein allgemeines Urteil hervorgehen könnte. Es liegt allerdings in der Natur der Sache, daß insbesondere reinen Farben- und Tonempfindungen die Bezeichnung „schön“ gern gegönnt wird. Denn in einem Abendhimmel z. B., ja selbst in dem bloßen Bilde der Spektrumsfarben, in dem Zusammenklang von Orchesterstimmen tritt uns eine Herrlichkeit entgegen, die wie eine Art Typus der höchsten Entzückungen erscheint, die aus der Welt der Erscheinung hervorgehen. Aber man darf ebendeswegen nicht vergessen, daß Eindrücke nicht mehr rein sinnlich sind, die uns an alles Herrliche und Reine erinnern und sozusagen die ganze Fülle der Natur zum Bewußtsein bringen. Will man die bloß sinnliche Wirkung der Farben beurteilen, so muß man z. B. die zarte Zusammenstimmung gebrochener Töne ins Auge fassen; man wird dann erkennen, daß diese Zusammenstimmung einen Eindruck gleicher Art macht, wie die weise Mischung von Essig und Öl, Pfeffer und Salz im Salat, oder daß sie das Auge ungefähr ebenso schmeichelnd kitzelt, wie die Hand durch Berührung eines weichen Pelzes gekitzelt wird. Hier müssen wir die Bezeichnung Schönheit schon deswegen verweigern, weil es sich um keinerlei Ideal des Geistes handelt. Selbst extremer Impressionismus unserer Tage (Meier-Gräfe, Liebermann) findet doch nicht die Farbe an sich schön, sondern den seelischen Zauber einer musikalischen Stimmung, die ihren Gehalt bildet.

Es sollte aber, um eine rein sinnliche Schönheit auszuschließen, schon die Tatsache genügen, daß nur zwei Sinne imstande sind, ästhetische Eindrücke zu vermitteln, Auge und Ohr. Man hat dafür alle möglichen Gründe angeführt. Der wahre Grund ist offenbar der, daß diese Sinne allein unmittelbare Diener des geistigen Lebens sind: der Gesichts-

sinn deswegen, weil auf ihm die ganze Welt des Gegenständlichen beruht, und weil er den Körper als solchen erfassen kann, in dem die Seele sich ihr unmittelbares Organ und damit ihren natürlichen Ausdruck geschaffen hat; der Gehörsinn deswegen, weil in Tönen die Seele ihre inneren Regungen ausspricht, weil „Sprache" der erste Ausdruck des Geistes ist. Deswegen knüpft sich auch an jeden Gesichts- und Gehörseindruck eine Tätigkeit des Geistes. Die Gesichtseindrücke namentlich sind (wie z. B. die schönen Untersuchungen von Lipps, Raumästhetik zeigen) nie ohne eine Umwandlung des Gesehenen in Bewegung und Kraft. (In ähnlicher Weise ließe sich auch von den Farben zeigen, daß jeder bestimmte Farbeneindruck eine Tätigkeit des Auges selbst und damit ein Streben hervorruft, das zum Sinnbild des Geistigen werden kann.)

22. „Ästhetische Gefühle." Aber ebensowenig wäre es richtig, das ästhetische Gefühl ein geistiges Gefühl zu nennen. Denn so gewiß der Prozeß des ästhetischen Verhaltens mit einem geistigen Gefühle endigt, so sicher ist es doch, daß nicht dieses Gefühl selbst das ästhetische Verhalten ist, sondern nur die Herausentwicklung dieses rein geistigen Gefühles aus den sinnlich oder sonst individuell und nicht rein geistig bestimmten Gefühlen. Diesem Gefühlsprozeß allein sollte man den Namen des ästhetischen Gefühls geben, während der Begriff spezifisch ästhetischer Gefühle nicht zur Klarheit zu bringen ist. Das sittliche Wollen ist keine Art von Willensbetätigung neben den anderen, sondern es ist die ideale Form, die alles Wollen annehmen kann; ganz ebenso ist der ästhetische Gefühlsprozeß nur eine Form aller Gefühle. Namen wie „Illusionsgefühle" oder gar „Scheingefühle" sollten durchaus vermieden werden, weil sie ganz falsche Vorstellungen erwecken; ein Gefühl ist immer ein wirkliches Gefühl und wenn es im Traume wäre. Gefühle

aber deswegen Illusionsgefühle zu nennen, weil sie auf dem Schein der Dinge oder einer Illusion beruhen, wäre dasselbe, wie wenn man den Ritt Don Quichottes gegen die Windmühlen einen Scheinritt nennen wollte oder den Willen eines verrückten Gelehrten, die Quadratur des Zirkels zu finden, einen Scheinwillen.

23. Der normale Gefühlsprozeß. Von dem Prozeß nun, durch welchen alle Arten von Gefühlen in Selbstgefühl umgewandelt werden, haben wir oben gezeigt, daß er ein naturgesetzlicher sein müsse, wenn dem ästhetischen Urteil Realität zukommen soll, und es muß also zunächst untersucht werden, wie der Gefühlsprozeß im normalen Menschen verläuft.

a) Stufen des Gefühls. Wenn wir den Gefühlsvorgang in einem unbefangenen Menschen betrachten, z. B. in einem schon etwas entwickelteren Kinde, so bemerken wir folgendes. Hat das Kind sich etwa eine schwere Wunde zugezogen, so läßt sich in dem daraus sich ergebenden Unlustgefühl dreierlei unterscheiden: einmal der physische Schmerz der Wunde, der auf einer Störung der organischen Einheit des Körpers durch Abreißen, Quetschen usw. einer Nervenleitung beruht; dann das Grauen des Kindes vor dem rinnenden Blut; endlich noch der Schmerz, der aus der Vorstellung des Kindes entspringt, daß es eine solche Wunde empfangen hat, nicht der Schmerz der Wunde, sondern der Schmerz über die Wunde, Furcht vor den Folgen, Mitleid des Geistes mit dem Zustand des Körpers, wenn man diesen Ausdruck erlauben will. Diese drei Gefühle sind nicht bloß nach der Ursache verschieden, durch welche sie hervorgerufen werden, sondern es sind verschiedene Gefühlsstufen. Denn Gefühlsstufen müssen naturgemäß nach dem Grad unterschieden werden, in welchem im Gefühle der geistige Charakter zum Ausdruck kommt. Ein Gefühl trägt aber um so

mehr geistigen Charakter, je mehr es auf eigener Tätigkeit der Seele, also z. B. auf Vorstellungen beruht. In dem körperlichen Schmerz ist die Ursache eine rein äußerliche. Sie kann oft dem Geiste gar nicht anders als durch eine verwickelte Untersuchung zum Bewußtsein kommen; die Ursache eines Zahnschmerzes z. B. muß man oft erst von dem Zahnarzt erfahren. Die zweite Stufe des Schmerzes fanden wir in dem unmittelbaren Grauen vor dem rinnenden Blut. Dieses Grauen beruht nicht auf dem Zustand der Nerven, sondern auf der Vorstellung, aber auf dem unmittelbaren Zustand der Vorstellung, der Beeinträchtigung des ganzen Vorstellungsverlaufs durch einen gewaltsamen Eingriff von außen, Abreißen der freien Verfügung über die Glieder, also Beeinträchtigung des Übergangs von Vorstellen und Empfinden zum Wollen, kurz nicht auf Störung der Voraussetzung des organischen, sondern des psychischen Lebens. Auch das Tier unterliegt solchen nicht mehr rein physischen Schmerzen, die Trauer des Hundes über den Verlust seines Herrn, irgend eines Tieres über den Verlust seiner Freiheit gehört dazu: Unterbrechungen des ganzen normalen Vorstellungsverlaufs, Ausfall ganzer Reihen von Vorstellungen, aber nicht Störungen des physischen (also mechanischen, chemischen) Nervenzustands. Solche Zustände tragen im allgemeinen den Charakter von Stimmungen.

Die dritte Stufe geht aber über das Leben des Tieres hinaus, weil sie auf der Phantasievorstellung beruht, die (im Unterschied von der bloßen Einbildungskraft) in der Willkür des Menschen steht. Der Mensch kann ja im Unterschied von dem Tiere, in welchem der Verlauf der Vorstellungen mechanisch aus dem Triebleben, durch Ideenassoziation oder durch äußere Einflüsse in unablässigem Flusse vor sich geht, den Verlauf der Vorstellungen hemmen, willkürlich bei Vorstellungen stehen bleiben, andere herbei-

rufen. Schmerzen also, die auf solchen freien Vorstellungen als ihrer Ursache beruhen, sind damit dem Menschen nicht mehr aufgezwungen, da er es in der Hand hat, die Vorstellungen zu verbannen. Solche Schmerzgefühle allein verdienen geistige genannt zu werden. Beispiele aus dem Leben des reifen Menschen sprechen hier deutlicher. Ein Offizier, dem der Fuß im Kriege abgenommen worden ist, achtet vielleicht des körperlichen Schmerzes wenig. Aber er stellt sich vor, daß er nun für Lebenszeit ein Krüppel ist, welche Möglichkeiten ihm damit abgeschnitten, welche Verhältnisse damit aufgelöst sind, und dieser geistige Schmerz erschüttert ihn tief. Zu beachten ist, daß die Vorstellungen, auf denen solche Schmerzen beruhen, nicht Gedanken, sondern Bilder sind; ich muß mich mit meiner Persönlichkeit in das Bild künftiger oder vergangener Zustände hineinversetzen, um den geistigen Schmerz zu fühlen. Das Vorstellungsorgan des geistigen Gefühls ist also die Phantasie, d. h. die Fähigkeit, aus gegebenen Vorstellungsmomenten nicht gegebene Anschauungen zu bilden.

24. b) **Übergang von einer Stufe zur anderen.** Aber wie verläuft nun der Gefühlsprozeß bei dem verwundeten Kinde? Der physische Schmerz läßt nach und tritt in die Erinnerung zurück. Der interessanteste Moment ist der Augenblick, wo noch ein solcher Grad von Schmerz vorhanden ist, daß die Erinnerung an die vergangene Heftigkeit des Schmerzes in ihm einen Anhaltspunkt hat — denn bekanntlich ist die Erinnerungsfähigkeit an körperliche Schmerzen gering, wer weiß, wie Zahnweh tut, der es lange Jahre nicht gehabt hat? —: in diesem Augenblicke wenden sich die beiden anderen Stufen des Gefühls nach der positiven Seite hin. Das Grauen bekommt zunächst etwas Angenehmes und wandelt sich sodann ganz in Genesungsgefühl, Gefühl einer aufgehobenen Hemmung um; der geistige

Schmerz über die Wunde wird zum Gefühl, etwas erlebt zu haben, und das Kind fängt an, sich damit wichtig zu fühlen, daß es etwas erlebt hat, fängt an, es mit einer Mischung von Grausen und Lust zu erzählen, das Gefühl ist Selbstgefühl geworden; das Kind spielt mit dem Schmerze.

Noch viel allgemeiner und nicht auf kindliche Unbewußtheit, sondern umgekehrt auf den rechten Ernst des reifen Lebens, auf alle edleren Instinkte der menschlichen Natur hinweisend ist der Verlauf des Prozesses bei Schmerzen, die von vornherein geistiger Art sind. Der Verlust eines geliebten Angehörigen wirkt zunächst allerdings auch auf die mittlere Stufe des Seelenlebens, d. h. es entstehen Schmerzen, die auf der bloßen Unterbrechung und Beeinträchtigung des Vorstellungsverlaufs beruhen, auf der Leere, die da entsteht, der dunklen Störung, dem unbehaglichen Schwanken, der peinigenden Unsicherheit des ganzen Vorstellungslebens. Geistig wird der Schmerz erst, wenn nun die Bilder von dem, was der Verstorbene für uns war, von Stunden, die wir mit ihm erlebt, von Plänen, die wir mit ihm gehabt, von Gütern, die wir für ihn gewünscht oder vorbereitet haben, wenn diese Vorstellungen vor uns auftauchen —: diese Bilder treten zuerst mit einem gewissen Zwang auf, weil sie von der mittleren Stufe ihre Färbung bekommen. Aber der Tote wird dann begraben, der Vorstellungszwang wird milder, wenn das sinnliche Bild des Toten aus unserem Gesichtskreis verschwindet, das Leben macht seine Ansprüche und zieht unsere Vorstellungstätigkeit ab; bald ist es nur noch eine gesuchte stille Stunde, wenn wir unter dem Einfluß von sittlichen Instinkten, Dankbarkeitsgefühlen, Treuegefühlen die Bilder, welche die Ursache unseres Schmerzes sind, frei erneuern. Damit bekommt der Schmerz etwas Süßes, Mildes, verwandelt sich in sanfte

Wehmut, und wenn das sittliche Treuegefühl sehr lebendig in uns ist, wenn der Schmerz ganz frei geworden ist, dann verwandelt er sich vollständig in das sittliche Selbstgefühl, unser Leben fühlt sich in seinem frei gewollten Schmerz reicher und tiefer. Schmerzen werden nicht dadurch menschenwürdig überwunden, daß sie vergessen werden, sondern daß sie bewahrt, aber durch das Bewußtsein der Freiheit verklärt werden. Sie bereichern unser Leben, statt es ärmer und leerer zu machen, indem sie in gewissem Sinne zum Spiel werden.

Das Resultat dieser Beobachtungen ist also, daß in dem normalen Verlaufe das sinnliche Gefühl ganz von selbst zum geistigen, das geistige ganz von selbst zum Selbstgefühl wird. Aber schon die letzten Erwägungen zeigen, daß der Prozeß, durch den jedes Gefühl schließlich in Selbstgefühl umgewandelt wird, nicht etwa bloß ein natürlicher Prozeß, sondern daß er ein idealer ist, d. h. der Prozeß, durch welchen sich der Geist im Gefühlsleben selbst als Geist behauptet. Dies muß nun aus dem Wesen des Gefühls begründet werden.

25. c) Der ideale Charakter des Prozesses. Gehen wir aus von einem geistigen Schmerz, d. h. einem Schmerz, der auf der freien Tätigkeit der Phantasie beruht, so kann man nicht verkennen, daß der Begriff eines geistigen Schmerzes etwas an sich hat, was man als einen Widerspruch empfindet. Im Wesen des Geistes liegt es, sich zum freien Herrn seiner Zustände zu machen, das zeigt sich auf allen Gebieten des geistigen Lebens. Wir verwandeln unsere Erfahrungen in Gesetze, die wir auf die Natur des Geistes zurückführen (z. B. mathematisch begründen mit Hilfe apriorischer Gesetze, wie „aus nichts wird nichts“ usw.); wir verwandeln unsere Triebe in Grundsätze, mäßigen sie dadurch, gleichen sie miteinander aus, bestimmen uns aus der Allgemeinheit eines

vernünftigen Gesetzes. Geistiges Leben besteht also überall in Tat, ist Aktivität; wo ihm vermöge der Organisation Sinnliches gegeben ist, wird es zur Tat oder zum Produkt der Tat umgewandelt. Dann aber kann der Geist keinen Schmerz empfinden. Im Wesen des Schmerzes, sollte man denken, liegt es, daß man ihn nicht will, er kann also kein Produkt der Freiheit sein, es kann keinen geistigen Schmerz geben, und das Geistsein muß sich gerade in der Vermeidung des Schmerzes zeigen.

In der Tat ist auch Schmerzlosigkeit wirklich ein geistiges Ideal, so gewiß die Überwindung und Vernichtung der natürlichen Triebe ein geistiges Ideal ist. Der Buddhismus z. B. verfolgt dieses Ideal, griechische Philosophen betrachteten es als den Inbegriff der Lebensweisheit. Aber sicher ist es nicht das höchste geistige Ideal, in dem nichts als die negative Freiheit des Geistes gegen Einflüsse von außen, die *ἀταραξία*, zur Erscheinung kommt. Es ist sicher ein höheres Ideal, die Lust aus sich zu nehmen, als den Schmerz von sich abzuhalten, gerade so, wie es eine höhere Form des Wollens ist, seine Zwecke frei aus sich zu nehmen, als bloß die sinnlichen Zwecke zu negieren. Wie Abtötung der Leidenschaft eine niedere Form von Sittlichkeit ist, so ist Schmerzlosigkeit nur eine niedere Form der Gefühlsfreiheit; wie die Tugend, d. h. die Fähigkeit, sein Wollen frei aus dem Geist zu entnehmen, höher ist, als die Ertötung des Willens zum Leben, so ist die Fähigkeit des Geistes, sich selbst zur Ursache seiner Lust zu machen, also z. B. die Lust aus dem Bewußtsein des sittlichen Handelns, des wissenschaftlichen Forschens zu nehmen, eine höhere Form der Gefühlsfreiheit. Aber noch nicht die höchste. Die stärkste Freiheit des Geistes zeigt sich offenbar erst da, wo er auch den Schmerz zur Lust zu machen imstande ist, gerade so, wie die höchste Form des sittlichen Lebens darin besteht, daß die natürlichen Zwecke nicht verneint,

noch ignoriert, sondern zu frei geistigen Zwecken erhoben werden. Schon das sittliche Leben zeigt Spuren davon, daß es gerade ein Zeichen von Geistigkeit oder eine Äußerung der Freiheit sein kann, den Schmerz zu suchen oder sich zum Schmerze zu bestimmen, wie das z. B. in der Reue geschieht. Man erhebt sich dadurch auch über den Schmerz, ja, erst dadurch erhebt man sich recht über den Schmerz, wenn man ihn nicht flieht, sondern zum Gegenstand seiner Wahl macht. Darin liegt z. B. das Triumphgefühl der Askese im Sinne von Selbstpeinigung. Aber das ist nicht die gesunde Art, den Schmerz zur Tat zu machen und zum Selbstgefühl zu erheben, dies geschieht vielmehr dadurch, daß man ihn zum Spiel macht; und zum Spiel macht man ihn, indem man ihn ganz von dem Wirklichen loslöst und aus der freien Tätigkeit des Geistes hervorgehen läßt. So allein steht er nicht im Widerspruch mit der Natur, sondern entspricht ihren Zwecken, denn er ist die *Bedingung des höchsten Freiheitsgefühls*, des höchsten Gefühls des Geistes von sich selbst.

Der Widerspruch also, daß der Geist Schmerzen hat, die er doch selbst durch Phantasie verursacht, ist dann kein Widerspruch mehr, wenn es die Zwecke des Geistes selbst sind, die den Schmerz hervorrufen, also z. B. der sittliche Zweck (in der Reue), der ästhetische Zweck (etwa im tragischen Mitgefühl), wo *also der allgemeine Mensch in uns den individuellen zum Schmerz bestimmt*. Aber überall, wo das nicht der Fall ist, z. B. wenn wir über die Vereitelung eines egoistischen Zwecks trauern, ist der geistige Schmerzzustand ein Widerspruch, d. h. ein Heruntersinken des Geistes aus seiner Freiheit. Es ist eine tatsächliche, wenn auch meist vorübergehende Krankheit des Geistes, wenn man den Gedanken an die Ursache eines geistigen Schmerzes nicht mehr loswerden kann. Natürlich kann dem Geiste nur

ein solcher Schmerz sein, der auf den freien Zwecken der geistig-allgemeinen Natur selbst beruht; in diesem Falle ist er auch immer mit Lust gemischt.

Nicht ganz ebenso verhält es sich mit der geistigen Lust, z. B. etwa der Freude über ein erreichtes Ziel, gewonnenes Geld, gewonnene Ehre usw. Hier kann es kein Widerspruch sein, daß der Geist sich durch freie Vorstellungstätigkeit zur Lust bestimmt, da die Lust der gegebene Zweck des fühlenden Wesens ist. Aber hier entspricht es nicht der Natur des Geistes, daß er in seiner Befriedigung von einem außer ihm liegenden Gegenstand abhängig ist. Und das wird uns unmittelbar durch den psychologischen Mechanismus klargemacht. Die freie Beweglichkeit der Vorstellung, welche die Lust schafft, erweist sich als ein gefährliches Instrument; denn sie geht über den Moment hinaus in die Zukunft und stellt uns die Unsicherheit jedes äußeren Gutes vor Augen; daher mischt sich in jede Hoffnung die Furcht und in jede Freude über einen gewonnenen Besitz die Sorge. Die Lust kann also hier nicht rein sein, sondern sie mischt sich mit dem Schmerze, und dadurch erweist sich ein solches Gefühl als unvollkommen. Daher ist in jedem geistig entwickelten Menschen eine Neigung, sich solcher Freude zu entschlagen und sie rasch in Tätigkeit umzusetzen; die Griechen erkannten in ihr eine der größten Gefahren für den Menschen und ermahnten ihn, sich seines Glückes nicht zu überheben, d. h. eine solche Lust nicht in Selbstgefühl übergehen zu lassen. Es war mehr als bloß Aberglaube bei den Griechen, daß man sie mit dem Schmerz mischen müsse.

So unvermeidlich also auch eine solche Lust sein mag, so wenig hat sie doch Idealität in sich, weil sie weder dauernd noch rein ist; man kann nicht dabei beharren und man kann sie nicht nach Belieben erneuern. Dies wird offenbar so lange der Fall sein, als die Lust auf einem Grunde beruht, der

nicht in unserer Macht steht, also *nicht von vornher*
Selbstgefühl ist. Erst wenn das fühlende Subjekt
sich selbst den Grund der Lust findet, ist es dieses Grun
Herr; vollkommen aber nur dann, wenn es das allgem
und wesentlich Menschliche in uns ist, auf dem das Lustge
beruht, also das, was wir nie verlieren können. Es g
auch Formen des Selbstgefühls, die nicht rein sind, weil
auf zufälligen Vorzügen beruhen oder nur auf dem Vergl
des Selbst mit anderen, deren Zustand nicht in unserer G
walt steht. Das eitle Wohlgefallen an sich selbst mag
Beweis für den einen, Hochmut auf irgend einen Vorz
den man vor anderen hat, als Beispiel für den anderen
gelten. Der Genuß aber, der z. B. aus dem wissenschaftlic
Tun als solchem, oder das Hochgefühl, das aus einer sittlic
Handlung hervorgeht, haben ihren Grund ganz im allgemei
Wesen des Menschen, setzen keinen Vergleich mit ande
voraus, sondern beruhen unmittelbar auf der Betätig
selbst und sind *reine* Selbstgefühle.

26. *Das Spielgefühl als reinste Form d*
Selbstgefühls. Im Gebiete des Selbstgefühls liegt a
das ideale Gefühl, und der geistige Prozeß im Gefühlsle
besteht in der Erhebung der Gefühle ins Selbstgefühl.
gewiß eine Anschauung dadurch in das Reich des Gei
emporgehoben wird, daß sie in einen Begriff umgewan
wird, so gewiß wird ein Gefühl irgend einer Art nur dadu
geistig, daß es in irgend einer Form in Selbstgefühl u
gewandelt wird. Ein Beispiel genügt. Leiden, sagen
Religionen, sind nicht menschlich ideal angeeignet, sola
ich nicht sagen kann: ich *soll* leiden, ich *will* leiden; da
wird das Leiden höchstes Gefühl des Geistes von sich sel
höchste Macht des allgemeinen Geistes über den individuel

Vielleicht kann man sagen, daß keine Form des Sel
gefühls ganz ohne Beziehung auf das ästhetische Leben

engeren Sinne ist; Eitelkeit schmückt sich, Hochmut geriert sich. Trotzdem reicht das Gebiet des Selbstgefühls weiter als das eigentlich ästhetische. Beim ästhetischen handelt es sich, wie wir sahen, um das höchste menschliche Ideal, das im Gefühlsleben entsteht. Dazu gehören Eigenschaften, die wir nicht bei jedem Selbstgefühl finden, aber bei allem, was ideal geistig ist: Dauer oder Wiederholbarkeit, Allgemeinheit oder Mitteilbarkeit, Beziehung auf den höchsten geistigen Zweck. Das Selbstgefühl des wissenschaftlichen Lebens ist weder beliebig wiederholbar, noch überhaupt vollkommen in der Macht des Menschen, noch auch kann es als ein wesentlicher Zweck auf diesem Gebiete bezeichnet werden. Es ist abhängig vom Gelingen der wissenschaftlichen Arbeit, das nicht ganz in unserer Macht steht, und ist außerdem an demselben Stoff nur einmal wahrhaft zu genießen, weil nur einmal die Schwierigkeit wirklich vorhanden ist. Die Freude am sittlichen Handeln hat ebenfalls einen doppelten Mangel: Einmal ist ja mit jedem sittlichen Handeln neben dem allgemeinen Zweck der Sittlichkeit noch ein bestimmter Einzelzweck verbunden, der scheitern kann, dessen Erreichung auch durch das sittlichste Verhalten nicht garantiert ist; wie oft scheitert auch die menschenfreundlichste Bestrebung! Dann aber liegt es auch gar nicht im Wesen des sittlichen Geistes, sich an der eigenen Sittlichkeit zu freuen, da diese Freude die Motive des Sittlichen zu trüben und zu fälschen geeignet ist. In der Tat, wir können uns keinen sittlichen Charakter denken, der sich in seiner Stärke und Güte sonnt. Die ernsten Zwecke des sittlichen und wissenschaftlichen Lebens also sind es, die ein ideales Selbstgefühl nicht aus ihnen fließen lassen.

Daraus ist zu sehen, daß die Bedingungen eines idealen Selbstgefühls nur befriedigt sind, wenn die allgemeine Tätigkeit des Geistes, aus welcher das Gefühl fließt, keinen Zweck

außer sich hat, wenn sie Selbstzweck oder Spiel ist. Der Zusammenhang des Spiels mit dem Selbstgefühl ist an sich klar. Spielende Regung der Kräfte ohne Hindernis oder mit Überwindung von Hindernissen gibt an und für sich Lebensgefühl; sind es geistige Kräfte, die mit sinnlichen Hindernissen, mit dem gegebenen Stoffe spielen, so wird direkt das Geistgefühl gestärkt. So ist es denn auch seit Schiller ein unverlierbarer Satz der Ästhetik geworden, daß die Kunst dem Reich des Spiels angehört; welche Bedeutung hat nur das Wort „spielen" in der Kunst vom Flöten„spielen" bis zum Theater„spielen"! Unser Vorstellen hat sich in der Betrachtung des Schönen befreit vom Zusammenhang mit dem Willen, ist reines Schauen und darin Spiel; der Gedanke forscht nicht nach Realität, begnügt sich mit Form und Schein; die künstlerische Arbeit „ahmt nach", verdoppelt, was schon da ist, und spielt so; wir wollen uns in der Kunst nicht belehren und bessern lassen, sondern nur genießen, wie im Spiel. Aber Schiller hat auch die Idealität dieses spielenden Zustandes unübertrefflich gekennzeichnet: der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt. Denn nur da ist er ganz bei sich, nicht an fremde Zwecke, nicht an objektive Gesetze verkauft und doch ganz lebendig, ein freies Subjekt seiner Zustände. Freilich ist das nur das Ideal des Menschen als eines Individuums, des Geistes nach seiner subjektiven Seite. Vernunft, Allgemeinheit, Gesetzmäßigkeit ist noch nicht darin, weder das Wollen, noch das Denken des Spiels ist das ideale; aber das Fühlen ist am vollkommensten im Spiel.

27. **Entwicklung der künstlerischen Funktionen im Spiel.** Wir dürfen nun nur die Entwicklung des Spiels beim einfachen Menschen, beim Kinde, beim Wilden verfolgen, um zu sehen, wie aus dem Spiel die künstlerischen Funktionen herauswachsen und sich mit objektivem Gehalt

füllen. Spielende Tätigkeit mag zunächst einfach aus dem Überschuß motorischer Reize hervorgehen, die im normalen Verlauf der Zweckbewegung nicht ausgelöst werden können; die Lust eines Kindes, das seine Beine rührt und spielend auf und ab rennt, ist wohl noch eine rein physische Erleichterung; aber bald, und zwar in demselben Maße, in dem sich der Geist entwickelt, werden sich zwei charakteristische Momente bemerklich machen, in denen das Spiel spezifisch geistig und menschlich wird: die Tendenz, den Stoff zu überwinden, und dann die Anknüpfung des Spiels an das wesentliche Bedürfnis des Geistes, sich selbst gegenständlich zu werden, indem er sich ausspricht, darstellt. Damit wird sogleich dem Einwand die Spitze abgebrochen, als ob das Spiel ein des ernsten Geistes unwürdiger Zustand sei, der Zusammenhang mit dem höchsten Zweck des Geistes, frei und er selbst zu sein, sich selbst zu haben, klargelegt. (Über den genannten Einwand gegen das Spiel vgl. die Rezension von Lipps über Guyau, Philos. Monatshefte 1891.)

a) Zuerst bemerken wir, daß das Spiel des Kindes, des Wilden sich von dem tierischen Spielen dadurch unterscheidet, daß Schwierigkeiten gesucht werden und, daran anschließend, ein Wetteifer sich geltend macht. Alle Bewegungsspiele sind Kampfspiele. Kunst wird dabei gebraucht, Gewandtheit, oder Geschicklichkeit oder überlegene Kraft, mit der einer den anderen zu überbieten — oder mehr als das: mit der jeder über den Stoff, seinen eigenen Körper, die Bewegungen des Balls nach den Gesetzen der Schwere usw. Herr zu werden sucht. Kampf ist das Charakteristische für menschliche Spiele, Kampf gegen den Stoff, die Materie, außen und innen, d. h. den eigenen Körper und den Naturkörper. Der Zweck des Spiels, das Selbstgefühl des Geistes zu steigern, liegt klar zutage. Aber auch das Nochnichtreingeistige: der Wetteifer, die Überwindung anderer gibt unter Umständen eine

unreine Form des Selbstgefühls. (Sport in gutem Sinn wird das Spiel, wenn es Schwierigkeiten sucht, in schlechtem Sinn, wenn es dem Rekordmachen dient.)

b) Das zweite ist, daß das Spiel, zurückgenommen in die eigene Persönlichkeit, ein Schaffen, ein Gestalten wird. Es wird etwas gemacht, geformt. Beim Kinde ist der Zerstörungstrieb der erste Erweis derjenigen Herrschaft über den Stoff, die im Gestalten besteht; denn das Entgestalten ist nur die einfachste Form des Gestaltens. Dann kommt das Bauen mit Sand, mit Erde, das Eindämmen des fließenden Wassers, das Anlegen regelmäßiger Beete, Zäune, das Bauen von Häusern: das alles ist Gestalten von formlosem Stoff, Überwinden des Stoffs durch die Form. Das Gefühl dabei ist Schöpfergefühl; das Gleichgültige wird dabei in ein Wertvolles, Wohlgefälliges umgewandelt. Nicht bloß das Tun selbst ist Lust, sondern das Resultat desselben wird Quelle einer neuen Lust, indem die Tätigkeit des Geistes darin gefühlt wird.

c) Schon beim Bauen zeigt sich aber ein drittes: das Hineinfühlen des Kindes in das Gestaltete, ein Versuch, sich selbst auszudrücken, darzustellen. Das Haus soll gemütlich aussehen, gut geschlossen sein; je enger, dunkler, höhlenhafter, um so besser gefällt es dem Kinde: erweiterter Körper; wie der Körper den Geist einschließt, so das Haus den Körper. Das steigert sich dann zu eigentlicher Selbstdarstellung, die wieder verschiedene Formen annehmen kann. Als das erste erscheint mir das Singen, Murmeln, mit dem das Kind sich selbst in spielender Stimmung ausspricht, seinen Gemütszustand oder sein Tun; oder das Lärmen mit Instrumenten, durch welches der Wilde seine Furchtbarkeit geltend macht. Dann kommt das „eine Rolle Spielen", das sich Putzen, Tätowieren, sich Verkleiden, sich Gerieren; endlich die Beseelung des Toten, das sich Verdoppeln im Puppen-

spiel. Es sind also drei Tendenzen zu beobachten: die Anstrengung zur Freude, das Gleichgültige zum Angenehmen, das Tote zum Lebendigen zu machen, in all dem ein und derselbe Zug: über den Stoff Herr zu werden, indem man ihn dem Geist unterwirft.

28. Das ideale Spiel. Diese Spiele sind nicht schon selbst im vollen Sinne künstlerisch; sie bilden nur die Elemente alles künstlerischen Verhaltens und müßten also in einer Schilderung der Entstehung des künstlerischen Lebens die erste Rolle spielen. Auch genügt der Hinweis auf diese erfahrungsmäßige Entwicklung künstlerischer Elemente im Spiel des Menschen noch nicht, um die Idealität dieses Verhaltens zu erweisen. Die bloßen Spielformen sind auch noch keineswegs dem Ideal des geistigen Spiels angemessen, das wir oben unter anderem durch die Forderung der Allgemeingültigkeit und Wiederholbarkeit definiert haben. Das Trällern des Kindes, der Lärm des Wilden hat noch keine Tendenz, zur festgeformten Melodie zu werden; die spielende Tätigkeit gaukelnder Phantasie ist noch keine künstlerische Tätigkeit, solange sie im Innern bleibt. Die Puppe wird von dem Kinde beseelt, ob sie Augen, Nase und Ohren hat oder eine formlose Kugel statt eines Kopfes besitzt, d. h. es steckt in den gewöhnlichen Spielen ein hoher Grad von subjektiver Willkür, unreifer Innerlichkeit. Es fehlt dem gewöhnlichen Spiel die Allgemeingültigkeit seiner Entstehung, die Objektivität seines Produktes.

Daher muß die Ästhetik als Wissenschaft von dem Gefühlsideal zwar, wie das ganze Gebiet des Selbstgefühls, so auch das ganze Reich spielender Tätigkeit entwickeln, Gymnastik, Sport, feiernde Tätigkeit, schmückende Tätigkeit, gesellschaftliche Form usw.; aber sie muß dann zeigen, daß das Ideal spielender Tätigkeit selbst eine Tätigkeit ist, in der der Geist zwar frei von fremden Zwecken, aber doch nicht

in der Form subjektiver Willkür, sondern objektiver Notwendigkeit tätig ist. Dazu gehört zuerst, daß der Stoff allerdings überwunden, aber seinem Wesen nach zugleich benützt wird, also in seinem objektiven Wesen erhalten bleibt. Sodann, daß das Geistige, das darstellend in den Stoff hineingearbeitet wird, nicht ein subjektiv willkürliches, sondern ein allgemein menschliches Dasein, daß also das Produkt des künstlerischen Spiels ein reiner Ausdruck allgemein geistigen Wesens ist. Das Eigentümliche des künstlerischen Spiels ist also gesetzmäßiges Gestalten; der Sinn dieses Gestaltens Ausdruck allgemeinen Geistes, Beseelung mit allgemein verständlichem und fühlbarem Leben, der Zweck dieser Beseelung Selbstdarstellung des Geistes. Stellen wir uns statt auf den Standpunkt des Künstlers auf den des Anschauenden, so muß also in dem wahren ästhetischen Gegenstand ein gesetzmäßiger Ausdruck von Geist sein, so daß der Beschauende in der Anschauung sich selbst nach einer psychologischen Notwendigkeit wiederfindet: Selbstanschauung des Geistes. Hiermit erst knüpft sich das ästhetische Leben an den höchsten geistigen Zweck, sich selbst zu haben, seiner selbst gewiß zu werden, sich selbst zu verwirklichen. Oder, um eine Ausdrucksweise der idealistischen Ästhetik zu gebrauchen: indem der Geist in dem Anschauen des Wirklichen seiner selbst gewiß wird, sich selbst findet, erscheint die Idee, d. h. die wesentliche Einheit von Geist und Natur; und zwar um so mehr, je mehr die Natur wirklich als Natur, als dieses Tote, Fremde, Irrationale, Widerspruchsvolle und der Geist als dieses Ideale und Allgemeine erhalten bleibt. Es entsteht auf der einen Seite die Forderung der Wahrheit, Naturmäßigkeit, auf der anderen die des Idealen, des Guten usw., der ästhetische Zweck nimmt die höchsten geistigen Zwecke in sich auf. Indem das ästhetische Leben uns den Geist im Wirklichen unmittelbar fühlen läßt, gliedert es sich an das

religiöse an, dessen Aufgabe es ist, uns zum Bewußtsein zu bringen, daß die Ideale des Geistes, also auch das ästhetische, nicht fremd in der Welt, sondern das eigentliche Wesen der Welt sind.

29. Resultate. Fassen wir die Resultate des Gesagten zusammen. Empfindungen, Gefühle zu haben, gehört ebenso, wie Anschauungen zu haben, zu den Bedingungen des Selbstbewußtseins; nur hat der Geist im Unterschied von den Anschauungen im Gefühl nicht ein Objekt, sondern sich selbst, seinen eigenen Zustand. Es besteht also ein in der Natur des Geistes enthaltener Drang zu fühlen. Charakteristisches Zeugnis dafür ist, daß auch Schmerzgefühle, sofern sie nur nicht rein körperlicher Art sind, also Raum für geistige Freiheit lassen, einen Einschlag vom Angenehmen bekommen (Freude am Grausen). Aber natürlich sind die angenehmen Gefühle der Zweck des Geistes. Sinnliche Lustgefühle erlauben aber dem Geist nicht, er selbst zu sein; sie stellen ihm die Aufgabe, sich an ihnen zum Geist zu entwickeln und zwar nach einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit. Dies ist dann möglich, wenn sie an einer Anschauung haften, welche einer spielenden Beseelung durch den Geist fähig ist, welche Erscheinung des Geistes ist. Wir haben also, um den ästhetischen Prozeß zu verstehen, zwei Momente zu beachten: die mit einer Erscheinung verbundene Annehmlichkeit, mit welcher der ästhetische Prozeß beginnt, und die an der Erscheinung sich entwickelnde Tätigkeit, durch welche die Annehmlichkeit in Selbstgefühl umgewandelt wird, d. h., objektiv ausgedrückt, durch welche der Geist in der Erscheinung sich selbst findet.

30. Die Bedingung der Spiellust oder der Reiz der Erscheinung. Um an der Erscheinung selbst das Spielgefühl zu entwickeln, darf das Lustgefühl, welches die Erscheinung erweckt, nicht auf individuellem Bedürfnis, noch auf Elementen der Gewohnheit, überhaupt nicht auf zufälligen

Faktoren beruhen, sondern die Erscheinung muß für die Vorstellung selbst, vermöge der Natur der Vorstellung einen Vorzug haben, der den Geist bei der Erscheinung festhält. Wir wollen diese Beschaffenheit den **Reiz der Erscheinung** nennen.

Wollen wir verstehen, wie eine Vorstellung als solche, d. h. abgesehen von irgend einem Gewinn oder Genuß, den sie uns ankündigt, Ursache eines Lustgefühls werden kann, so müssen wir uns die Bedürfnisse zum Bewußtsein bringen, die der Geist dem Reich der Vorstellung gegenüber hat. Zuerst erkennen wir, daß die Lebendigkeit des Bewußtseins an dem Wechsel der Vorstellungen hängt; daher muß das Neue an sich einen Reiz haben, Vielheit, Mannigfaltigkeit, Reichtum von Vorstellungen den Geist anziehen; das an sich Neue ist das Wunderbare, Irrationale; das Unendlich-Mannigfaltige ist das Individuelle, das sich nicht in Begriffen erschöpfen läßt. In dem Schautrieb, dem Trieb, Neues zu sehen, zu hören und darin die Lebendigkeit des Bewußtseins zu spüren, haben wir die **erste Quelle** des Erscheinungsreizes zu sehen. Die **zweite** beruht auf einem entgegengesetzten Bedürfnis, das wir z. B. auch in dem wissenschaftlichen Bemühen des Denkens wirksam sehen, in dem Fremden das Vertraute zu finden, die Anschauung zu verinnerlichen, zur dauernden Vorstellung zu machen, sie im Gedächtnis aufzubewahren, auf Begriffe zurückzuführen, sie in das Selbstbewußtsein und seine Interessen einzugliedern, den Geist in ihr zu finden. Soll das ohne den Prozeß des Denkens geschehen, so muß die Anschauung sich als einfach, deutlich und entschieden zeigen (dann geht sie leicht ins Innere über); sie muß bedeutungsvoll, sinnvoll sein (dann läßt sie unmittelbar ein geistiges Dasein in ihr fühlen); sie muß Ausdruck von Leben sein (dann zeigt sie Zweckmäßigkeit, Vernunft). Man sieht leicht, daß auf der einen Seite die Natur des Sinns

und der Phantasie, auf der anderen die Aufnehmbarkeit in das Selbstbewußtsein, also Verstandes- und Vernunftinteressen wirksam sind. Ebenso, daß der Gefühlseindruck der einen Seite von dem Vorhandensein der anderen abhängt: man fühlt Mannigfaltigkeit, wenn der Geist zuvor durch die Erscheinung auf den Eindruck der Einheit gestimmt ist, Leben, wenn der Geist zuvor auf den Eindruck der Gesetzmäßigkeit gestimmt ist, und umgekehrt. Regellose Mannigfaltigkeit würde nur eine negative Eigenschaft, Verwirrung, geben und nicht als angenehm empfunden werden. Kant sprach deswegen davon, daß das Angenehme ästhetischer Eindrücke auf einer Einheit, einem harmonischen Spiel von Einbildungskraft und Verstand beruhe; aber der Ausdruck ist für das, was wir hier im Auge haben, nicht umfassend genug; es müßte heißen: der Sinn in Übereinstimmung mit der Einbildungskraft (d. h. ein Sinneseindruck, der sich leicht „einbilden", verinnerlichen läßt) oder die Einbildungskraft in Übereinstimmung mit der Phantasie (das Gesetzmäßige, Geordnete, das zugleich lebendig ist) oder die Phantasie in Übereinstimmung mit der Vernunft (das Lebendige, das zugleich allgemein oder vernünftig ist) oder das alles zusammen mache den ästhetischen Reiz aus. Ein sprachlicher Ausdruck z. B. hat dann den Reiz der Erscheinung, wenn die Erinnerungsbilder, welche sich an die Worte knüpfen, sich leicht zur Phantasievorstellung eines Lebendigen zusammenfügen, wenn die Worte beseelt sind, ein Leben hinter sich spüren lassen usf. Es werden also in jedem Reiz zwei Bedürfnisse, die im Vorstellungsleben als solchem liegen, befriedigt: das Bedürfnis charakteristischer Mannigfaltigkeit und das harmonischer Gesetzmäßigkeit; wir wollen das erste die charakteristische, das zweite die harmonische Seite des Reizes nennen.

31. Die drei Stufen des Reizes. Da nun alle Erscheinung mit den Sinnen anfängt, so muß in allem, was

ästhetischen Charakter hat, ein sinnlicher Reiz sein. Es geht aber aus dem eben Gesagten hervor, was schon oben festgestellt worden ist, daß das Sinnliche nicht auf dem ganzen Gebiet des ästhetischen Lebens dieselbe Rolle spielt. In dem z. B., was ein Mensch spricht, kann allerdings der charakteristische Wohllaut einer männlichen oder weiblichen Stimme den ästhetischen Reiz bilden. Dieser Reiz kann aber bis zum geringsten Maß abgeschwächt werden, wenn er durch andere Reize ersetzt wird, z. B. durch den Reiz charakteristischer Lebendigkeit, Gefühlsmäßigkeit oder durch den Reiz spannender Darstellung. Die Plastik z. B. verzichtet freiwillig auf einen großen Teil des sinnlichen Erscheinungsreizes, wo sie die Färbung verschmäht oder — wie es fast immer der Fall ist — in der Färbung den Reiz verschmäht; aber sie ersetzt diesen Reiz durch den höheren des Lebensgefühls, das aus jedem lebendigen Körper, vor allem dem gesunden und vollkommenen, in uns überströmt. Und wiederum ist in der Poesie auch dieser Reiz mit dem Zurücktreten der leiblichen Gestalt in den Hintergrund getreten und an seine Stelle ist der Reiz getreten, den wir Interesse oder, in seiner höchsten Form, Sympathie nennen. Wie uns also ein Werk musikalischer oder spezifisch malerischer Schönheit „reizt" durch Wohlklang und Harmonie von Farbe und Ton, so eine Landschaft, ein Bildhauerwerk, ein lebendiger Mensch durch den Eindruck beseelten Naturdaseins und ein Dichtwerk durch den interessanter Begebenheiten, spannender Handlungen, sympathischer Menschen.

Es machen sich also drei Stufen des Reizes bemerklich: eine sinnliche (Sinnlichkeit in Übereinstimmung mit Einbildungskraft, das Sinnliche, das eine gesetzmäßige Einheit hat), die seelische (Einbildungskraft in Übereinstimmung mit Phantasie, das Gesetzmäßige, das zugleich lebendig ist) und eine geistige (Phantasie in Übereinstimmung mit Ver-

nunft, das Lebendige oder Individuelle, das zugleich vernünftig oder allgemein ist).

32. Das Individuelle im Reiz. Diese drei Stufen des Reizes sind die Haken, mit denen sich die Erscheinung in unsere Seele heftet. Will man ihre Bedeutung vollkommen verstehen, so muß man folgendes beachten:

a) Sie fassen nicht den allgemeinen oder idealen Menschen in uns, den Menschen, der soll, sondern den wirklichen, den individuellen Menschen. Das könnte man nur etwa bei der Sympathie bezweifeln. Man könnte meinen, sie hänge nicht an der Erscheinung, sondern am Wesen und beruhe auf allgemeinen geistigen Erwägungen, z. B. sittlichen Grundsätzen. Sicher spielt allerdings in dem, was uns an andere Menschen bindet, das gemeinsam Menschliche eine Rolle. Aber das Leben zeigt hundertfach, daß uns z. B. der sittlich Minderwertige viel sympathischer und interessanter sein kann als der sittlich Gute; selbst der Lasterhafte hat oft unsere Sympathie, weil sich diese durch die Erscheinung leiten läßt, z. B. etwa das Freie, Unbekümmerte in der Art, wie der Mensch sich gibt, das hingebend Warme, das übermütig Selbstbewußte und derartige Eigenschaften des Benehmens. Es gehört ja mit zu den Tragödien des Lebens, daß unsere persönlichen Sympathien vielfach unseren geistigen Interessen davonlaufen, daß unsere Liebe die Achtung überdauert und derartiges. Vollends die Kunst zeigt uns auf vielen ihrer schönsten Blätter die Unabhängigkeit unserer Neigung von den idealen Gesichtspunkten. Falstaff ist schon mehrfach angeführt worden. Man beachte, um ein modernes Beispiel zu nehmen, wie bei Dickens Eugen Wrayburn den Schulmeister Headstone behandelt. Sittlich müssen wir ganz auf des letzteren Seite sein; aber unsere Sympathie gehört dem leichtsinnigen, jetzt bitter grausamen und mit frevelhaften Plänen beschäftigten Helden des Dichters.

b) In der Beteiligung des sinnlich individuellen Menschen an dem Reiz ist die dunkle Unendlichkeit begründet, die dieser Reiz an sich hat, das Unerschöpfliche, Naturhafte. Weder kann das, was im Blau, Rot oder in dem magischen Lebensreiz der Frühlingslandschaft, oder in der unendlichen Linienverschlingung auf einem vollkommenen Körper, dem Wogen seiner Flächen liegt, je durch irgend einen Gedanken erreicht werden, noch kann die geheimnisvolle Mischung von persönlichen und allgemeinen Interessen, die wir in der Sympathie empfinden, je auseinandergeklaubt werden.

c) Ebendarin liegen zum großen Teil die individuellen Verschiedenheiten des Geschmacks begründet, von denen oben gesprochen worden ist. Die unberechtigten Geschmacksverschiedenheiten hängen meistens an der untersten Stufe des Reizes, weil sich sinnliche Reize verhältnismäßig rasch abstumpfen; bestimmter Farben z. B. wird man um so früher überdrüssig, je lebhafter sie anfangs wirken, und es tritt dann der Zustand ein, daß die Seele sich weigert, auf die Betrachtung einzugehen und die Erscheinung zu beseelen. Die Lebensgefühle, das, was wir im engeren Sinn den körperlichen Reiz nennen können, sind dagegen vorzüglich der Ort für die dauernden und wesentlichen Geschmacksverschiedenheiten; hier ist z. B. der Unterschied des männlichen und weiblichen Geschmacks wichtig, der ganz auf dem Unterschied des Reizes beruht. Den Unterschied des jugendlichen und des gereiften Menschen werden wir vor allen Dingen in der Verschiedenheit der Sympathie bemerken; doch werden in der Sympathie auch unberechtigte Neigungen wirksam, die sich in das ästhetische Gebiet einmischen; z. B. macht die Tendenz manchen Menschen sympathisch oder unsympathisch, der es eigentlich nicht verdient, wie wir täglich im kirchlichen oder politischen Leben wahrnehmen können.

d) Endlich ist in dieser dunklen Naturbasis alles ästhe-

tischen Lebens auch der dämonische Zauber begründet, den das künstlerische Talent von der Erscheinung erleidet. Ein Tonkünstler z. B. muß eine ganz individuelle Neigung zur Welt der Töne haben. Der Ton muß ihm viel mehr sagen, muß ihn viel tiefer innerlich reizen und erregen, als den gewöhnlichen Menschen; er muß ein pathologisches Verhältnis zum Ton haben; ebenso muß der bildende Künstler den Reiz der lebendigen Form leidenschaftlich fühlen, und der Dichter wird bekanntlich in einem Maße sympathisch erregt, das weit über das normal menschliche hinausgeht. Nur dadurch, daß diese Reize eine pathologische Kraft haben, wird der Zwang begründet, sie in das ästhetische Spiel umzuwandeln und sich dadurch von ihnen zu befreien.

33. e) Der Reiz nur Anfang des ästhetischen Prozesses. Trotz all dieser grundlegenden Bedeutung des Reizes für das ästhetische Leben muß aber daran festgehalten werden, daß er noch nicht ein eigentlich ästhetischer Wert ist. Tonharmonie z. B. ist für sich nicht wesentlich verschieden von einer wohl zubereiteten Speise. Ihre höhere ästhetische Bedeutung beruht bloß darauf, daß der Ton in unserem gesamten Vorstellungsleben als wesentlicher Ausdruck seelischen Daseins eine weit höhere Rolle spielt als eine Geschmacks- oder Geruchsqualität, daß er innere Prozesse der Vorstellung leichter und nach einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit anregt; für sich ist er nur sinnlicher Reiz. Sein Wesen, seine Gesetze lassen sich deswegen mathematisch bestimmen, eine Möglichkeit, die für das ganze Gebiet des eigentlich ästhetischen Lebens nicht existiert. Die Harmonielehre ist nicht ein Teil der Musikästhetik, sondern ihre Voraussetzung. Es empfiehlt sich deswegen, den Namen Harmonie, der oft zur Bezeichnung des eigentlich Schönen verwendet worden ist, auf das Gebiet des Reizes zu beschränken, wo er eine sichere Bedeutung hat. Das „Schöne" setzt immer auch die Dis-

harmonie voraus, kann also sein Wesen nicht in der Harmonie haben, sondern in dem Prozeß, durch welchen die Harmoniem uns zur Stimmung und so stark fühlbar gemacht wird. Außerdem wäre es gut, den Begriff der Harmonie auch auf die sinnliche Seite des Reizes einzuschränken und nicht von Linienharmonie zu sprechen. Mit Interesse und Sympathie hängt er ohnedies nur oberflächlich zusammen. Dagegen wäre eine systematische Darstellung der beiden oberen Stufen des Reizes: der fühlbaren Zweckmäßigkeit und Kraft nach ihren Bedingungen, und des Interesses und der Sympathie nach ihren Bedingungen das notwendige Seitenstück zur Harmonielehre.

f) Sind diese Erwägungen wesentlich gegen die sogenannte formalistische Ästhetik gerichtet, so richtet sich gegen die idealistische Ästhetik die Betonung des Satzes, daß es kein Schönes gibt, das nicht mit einem solchen dunklen, individuellen und naturhaften Reiz anfängt, und daß es mit ihm auch wieder endet. Es ist nicht genug, daß der Künstler ein geistiges Leben fühlbar und anschaulich mache; er muß es reizvoll fühlbar machen. Der künstlerische Prozeß endet erst, wenn der Reiz, den der Künstler aus der Erscheinung genommen hat, in dem Werke fühlbar und wirksam, vertieft und bereichert wieder lebendig geworden ist. Gelingt ihm das nicht, so schweift der Geist über die Erscheinung hinaus, haftet nicht an ihr, ruht nicht in ihr, wie er es am Schluß des ästhetischen Prozesses muß.

Der ästhetische Reiz ist also nur die Bedingung der Spiellust. Es muß nun gezeigt werden, wie er das Spielorgan in Bewegung setzt.

34. Die Phantasie als Spielorgan. Kein sinnliches Versenken in einen Gegenstand, ein Bild, ist möglich, ohne daß eine Tätigkeit des Geistes entsteht, die darauf gerichtet ist, den Gegenstand innerlich anzueignen. Spielend ist diese

Tätigkeit nur, wenn sie nicht den wissenschaftlichen Zweck hat, den Gegenstand auf das Bekannte, auf die vorhandenen Begriffselemente zurückzuführen, noch den praktischen, ihn auf seinen Nutzen oder Schaden anzusehen. Es bleibt also für das Spiel nur eine Tätigkeit übrig, welche die Erscheinung direkt geistig bedeutend macht, also die Phantasie.

a) Wesen der Phantasie. Phantasie ist zunächst zu unterscheiden von Einbildungskraft, dann vom eigentlichen Denken.

Unter Einbildungskraft verstehen wir, dem Namen entsprechend, die Fähigkeit, vermöge deren die Seele das äußerlich gegebene Bild zu einem inneren macht, eine Anschauung also „einbildet". Dies geschieht ohne irgendwelche bewußte Tätigkeit auch schon ganz von selbst, indem das äußerlich geschaute Bild eine Spur in unserem Organismus hinterläßt, die mit der Spur anderer (etwa gleichzeitiger oder räumlich verbundener) Vorstellungen in einem gesetzmäßigen Zusammenhang steht und vermöge dieses Zusammenhangs die Vorstellung als ein inneres Bild reproduzieren kann. Die Einbildungskraft gehört also nicht der Sinnlichkeit, sondern einer höheren Stufe des Seelenlebens an, da die einstige sinnliche Anschauung selbst ihr Gegenstand ist; sie gehört aber noch nicht der höchsten Stufe an, denn sie vollzieht ihr Geschäft von selbst, nach Gesetzen, die uns zunächst unbewußt sind, ist ganz an das Gegebene gebunden, kann nicht Neues durch Kombination erzeugen. Ihre Mittelstellung verrät sich auch dadurch, daß auch die geistige Stufe selbst, bzw. die Vorgänge der geistigen Stufe Gegenstand der Erinnerung werden; ich erinnere mich nicht bloß an das, was ich gesehen, sondern auch an das, was ich gedacht habe, gerade so, wie auf dem Gebiete des Gefühls sowohl sinnliche als geistige Eindrücke zu Stimmungen werden können. In dem Reich des Schönen spielt die Einbildungskraft die Rolle, daß sie z. B. in der Poesie die sinn-

liche Anschauung ersetzt. Vermöge der Einbildungskraft verbinden wir mit dem Klang eines Wortes das Erinnerungsbild eines Gegenstandes oder einer Anschauung. Sodann verbinden wir vermöge der Einbildungskraft mit jedem sinnlichen Bild eine Reihe von Vorstellungen, die sich durch den Verlauf des psychischen Prozesses damit vergesellschaftet haben. So erinnert uns Rot an Feuer und damit an Wärme, Violett an das Veilchen und damit an Zurückgezogenheit und Bescheidenheit, Röte der Wangen an die frische Natur, Feld, Wald, Bauernleben, und die Blässe erscheint uns im Gegensatz dazu vornehm. Solche Assoziationen gehören dem Mechanismus des psychischen Lebens an, haben also nichts mit der Phantasie zu schaffen, sind häufig ganz spielend individuell und willkürlich und haben zwar die Bedeutung, die Erscheinung reicher und reizender zu machen, dürfen aber auch nicht überschätzt werden. Lipps hat das Verdienst, vor freien und spielenden „wilden" Assoziationen gewarnt zu haben, die nur eine unechte Symbolik ergeben. Aber sie sind, wie wir sehen werden, ein Mittel, um den sinnlichen Eindruck in ein Produkt der Phantasie überzuführen.

Phantasie ist im Unterschied von Einbildungskraft stets eigentliche Tätigkeit. Dadurch erweist sie sich als geistige Funktion. Wir nennen es also Phantasie, wenn ein Künstler ein Bild mit diesen und jenen Stellungen von Menschen zueinander, die als solche nicht in der Erinnerung vorhanden sind, erfindet. Die Szene zwischen Elisabeth und Maria Stuart im Park von Fotheringhay ist eine Erfindung der Phantasie; die Fabel der Braut von Messina ist eine Phantasie; die Sixtinische Madonna ist dem Künstler nie auf der Straße begegnet, so wenig wie der Zeus des Phidias, sie ist also eine Erfindung des Geistes, ein Produkt der Phantasie. Was Othello vor der Ermordung Desdemonas am Bette

derselben spricht, hat der Künstler nie vorher gehört, es sind also keine aus der Erinnerung genommenen Worte, die er Othello sprechen läßt, sondern er hat sich die Umstände, unter denen Othello handelt, lebendig vorgestellt (Phantasie), sich selbst in Othello hineingedacht (obwohl er in seiner Erinnerung nie ein Mohr war, noch ein Feldherr, noch vielleicht ein verratener Ehegatte) — wieder durch Phantasie —, endlich in der Person des Othello — vermöge der Phantasie — gesprochen. Michelangelo hatte in der Erinnerung den Satz aus der Heiligen Schrift: Gott bildete den Adam aus einem Erdenkloß und blies ihm den lebendigen Odem in die Nase. Daraus machte er vermöge der Phantasie einen einsamen Felsen im Universum, eine schlummertrunkene Gestalt darauf liegend, einen im Schöpfungssturm herfahrenden Gott, einen von seinem Finger in den des Adam überspringenden Lebensfunken. Die ganze Szene ist dadurch ein reines Produkt von innen heraus geworden — mit Ausnahme der allgemeinen Umrisse menschlicher Gestalten, die dem Dichter die Erfahrung, die sinnliche Anschauung und die Erinnerung geliefert hat, und des unmittelbaren starken Gefühls für Kraft und Leben in einem Körper, welches den Bildhauer macht. Mit Hilfe dieses Gefühls reinigte er noch die Erinnerungsbilder an menschliche Körper oder das sinnliche Bild seines Modells von allem Unwesentlichen, Schwächlichen, Störenden, behielt nur so viel zurück, um jenem Gefühl einen vollen Ausdruck zu verschaffen, und gestaltete so einen Idealmenschen von wundersamer Bildung und in wundersamer, durchaus von innen beseelter Haltung.

35. Phantasie im Verhältnis zu Verstand und Vernunft. Man sieht sogleich, daß die Phantasie in diesem Sinne etwas mit Verstand und Vernunft Verwandtes hat. Es liegt im Schöpferischen. Wie der Verstand aus der Summe gleichartiger Anschauungen einen Begriff macht, der

nur noch einen Teil des Angeschauten enthält und, so wie er ist, nirgends gegeben ist, so wandelt auch die Phantasie das Gegebene um in ein vom Geist Produziertes; Vernunft, wie man sie auch fassen möge, wird immer das Vermögen des Unsinnlichen und Übersinnlichen sein und so den Geist als Wesen der Erscheinung erfassen, also von der Erscheinung zu einem Höheren weiterschreiten. In ähnlicher Weise formt auch die Phantasie aus den Produkten der äußeren und inneren Anschauung ein Neues, das, weil es als Ganzes von außen nicht gegeben ist, seine Form, seine Art, seine Erscheinung nur dem Geiste verdanken kann. Der Geist bestimmt hier von sich aus, nach seinen Interessen die sinnliche Form.

Aber ebenso tritt auch der Unterschied zwischen Phantasie und Verstand, Phantasie und Vernunft zutage. Das Produkt der Phantasie ist dem Produkt der sinnlichen oder der inneren Anschauung gleichartig, es hat die Form des Sinnlichen an sich, die Form zeitlicher und räumlicher Wirklichkeit, ist also ein Bild oder, um das Gehör auch mit hereinzunehmen, eine Gestalt. Das Produkt des Verstandes ist dagegen unbildlich und unsinnlich; der Begriff ist eine reine Form, die zwar naturgemäß auf den Anschauungs- und Erinnerungsbildern beruht, aber ihnen alles das nimmt, wodurch sie den Charakter des Wirklichen tragen, nämlich jedes bestimmte Maß, Größe, Grad, Zeit, Ort usw., so daß statt eines Wirklichen nur die allgemeine Möglichkeit eines Wirklichen, eine Schablone für eine unbegrenzte Zahl von Wirklichkeiten übrigbleibt. Die Phantasie erweist sich damit als eine Verbindungsform zwischen dem Sinnlichen und dem rein Geistigen, als die unterste Stufe des Denkens, welche, wenn auch frei in ihrer gestaltenden Tätigkeit, doch ihrem Zwecke nach an das Sinnliche gebunden bleibt; der Zweck des Verstandes ist, das Sinnliche ins Unsinnliche zu

erheben, der der Phantasie umgekehrt, das Unsinnliche, das Geistig-Innerliche sinnlich zu machen. In einem anderen Gegensatz steht Phantasie zur Vernunft. Vernunft ist ja in gewissem Sinne identisch mit dem Selbstbewußtsein; dann ist sie die Quelle alles geistigen Lebens, also auch der Phantasietätigkeit. Sofern wir sie als ein von Phantasie und Verstand verschiedenes Vermögen fassen, erscheint ihr Produkt als das Ideal, durch das wir die Welt dem Geiste unterwerfen, also nicht als ein endliches Bild, sondern ein unendlicher Zweck, nicht als eine Gestalt des Wirklichen, sondern eine Gestalt des Geistes, die nur als Ziel für das Handeln des Geistes existiert. Vernunft ist also allerdings die Quelle, aus der auch das Schöne in letzter Linie fließt, aber sie ist nicht sein Organ, sondern die Phantasie ist es. Ihren Ursprung also hat die Phantasie in der Vernunft, ihr Ziel im Sinnlichen.

36. b) Verhältnis der Phantasie zum Gefühl. Es muß nun zunächst konstatiert werden, daß auf diese Weise die Phantasie sehr verschiedene Zwecke verfolgen kann. Der hungrige Mensch läßt sich von der Phantasie ein Mahl vorzaubern, das seinen Hunger stillen würde; der Leidende, der Unzufriedene, der Strebende überhaupt stellt sich ein Ziel vor, das er erreichen möchte; Kolumbus verfolgt mit der Phantasie den Weg eines nur in seiner Phantasie existierenden, nur gehofften Schiffes zu dem gehofften Westland; Newton verfolgt die Kraft, die den Apfel zu Boden geworfen hat, über die Grenzen der Atmosphäre hinaus bis zum Mond und kommt zu der Idee, daß auch die Bewegung des Mondes ein Fallen nach der Erde sei usw. Bismarck hat das Bild des Charakters Napoleons, der Zustände Frankreichs, der Gesinnung des Zaren usw. vor sich und konstruiert sich daraus die Bedingungen eines Krieges mit Frankreich usf. Man sieht daraus, daß die Phantasie eine Tätigkeit von umfassendster Bedeutung ist, und daß man mit Recht gesagt hat, daß

sie in jedem genialen Menschen von besonderer Macht und reicher Entwicklung sein müsse. Aber von Natur, d. h. ehe wissenschaftliche und höhere praktische Zwecke den Menschen leiten, steht sie wesentlich im Dienste des Gefühls, ist also den allgemeinen geistigen Aufgaben gegenüber zwecklos und spielend.

Um das eigentliche Wesen einer geistigen Funktion zu begreifen, muß man durchaus darauf sehen, welche Rolle sie in der Erfüllung des wesentlichen geistigen Zweckes spielt, die Wirklichkeit in sich aufzunehmen und sich doch ihr gegenüber als freies Selbst zu behaupten. Der Verstand nun hat es sehr ernsthaft mit dem Wirklichen zu tun; er geht von ihm aus und verarbeitet es, die Wissenschaft ist deshalb ganz im Banne des Notwendigen, ganz getränkt mit dem Ernst des Wirklichen; (nur die Mathematik hat einen gewissen Spielcharakter, weil sie es nur mit einer subjektiven Wirklichkeit zu tun hat). Dasselbe kann von der Vernunft gesagt werden, von den sittlichen Zielen und Zwecken, sie stehen in einer ernsten und reellen Beziehung zu dem Gegebenen; eine Sittlichkeit, die nicht die Schranken des Wirklichen anerkennt und auf diese Weise es in ihren Dienst zu stellen sucht, ist eine unwahre und ungesunde Sittlichkeit. Aber die Phantasie ist nicht in ähnlicher Weise mit dem Ernst der Wirklichkeit verbunden. Sie erzeugt ihre eigene, eine subjektive Wirklichkeit und steht also nur in einer losen Beziehung zu den objektiven Zwecken des Geistes. Wenn sie trotzdem der Selbstverwirklichung des Geistes dienen muß — und das muß sie sicher, denn nichts ist im Organismus des Geistes überflüssig —, so kann sie doch bloß die Seite des Geistes verwirklichen, in der er für sich, auf sich selbst bezogen ist, seine subjektive Seite oder seine Gefühlsseite. Die Phantasie ist nur Bedingung der Selbstverwirklichung des fühlenden Geistes. Sie ist, wie oben

gezeigt, das Organ jedes geistigen Gefühls, sie ist das unentbehrliche Mittel, durch welches der Geist sich als fühlender Freiheit verschafft und sich aus sich selbst bestimmt. Das ist ihre Stellung im Organismus des Geistes.

Erinnert man sich an das, was oben über die Tätigkeit gesagt wurde, durch welche ein ideales Gefühl möglich ist, daß nämlich diese Tätigkeit spielend, schöpferisch und ihrem Inhalte nach darstellend sein müsse, so zeigt sich der Zusammenhang der Phantasie mit dem ästhetischen Ideal. Da die Phantasie keine Tätigkeit ist, durch welche das Wirkliche gesetzmäßig angeeignet wird, so trägt sie den Charakter des Spiels; da sie das sinnliche Material, an das sie gebunden ist, stets zu neuen Gestalten verbindet, so ist sie schöpferisch; da sie dabei geleitet ist von den Zwecken des Geistes, ihre Bilder also von innen gestaltet, beseelt, so ist sie darstellend. Darstellen des geistigen Gehalts in der Sinnlichkeit (äußerer oder innerer, die aber dann von selbst in eine beliebige äußere übergeht), oder, wenn das Sinnliche gegeben ist, Vorstellen des geistigen Gehaltes in der Sinnlichkeit, das, seinem Verhältnis zur Sinnlichkeit nach, ein Verbinden des sinnlichen Materials zu geistiger Bedeutung, also schöpferisch ist, und zwar mit dem Zwecke bloß des Genusses an dieser Tätigkeit selbst, das ist die Funktion, durch die die Phantasie sich dem Zwecke des Selbstbewußtseins einordnet, die Art und Weise, wie sie Selbstgefühl schafft. Das Vorstellen des geistigen Lebens im sinnlichen Bilde ist das erste, da alle darstellende Tätigkeit das sinnliche Material benutzt. Möglich ist dieses Vorstellen nur, sofern der Geist sich nach Naturgesetzen selbst sinnlich äußert, wie das in Laut, Sprache, Gebärde durch die natürliche Wirkung des Affekts geschieht und in der Natur durch die Bildung der menschlichen Gestalt geschehen ist. Das Ver-

ständnis der Erscheinung vermittelt sich immer durch Einfühlen der Persönlichkeit. Also erscheint in der Schönheit durch die Phantasie immer persönlicher Geist. Man kann also ganz wohl sagen, daß die Phantasie die wesentlich künstlerische Vorstellungsart ist, denn nur als künstlerische hat sie eine ihrer Natur entsprechende Funktion, in der sie in gewissem Sinne Zweck ist, nur als künstlerische ist sie ein direktes Mittel für die Verwirklichung des Geistes.

Es ist nun aber die Frage zu erörtern, wie die Phantasie diesen Zweck erreicht, auf welche Weise sie durch den sinnlichen Reiz der Erscheinung zur schöpferischen, spielenden und darstellenden Tätigkeit gereizt wird.

37. Die Entfaltung des ästhetischen Reizes durch die Phantasie und seine Umwandlung in Selbstgefühl. Der ästhetische Reiz hat die Bedeutung, daß er den Geist veranlaßt, bei der Erscheinung zu verweilen und an ihr haften zu bleiben. Man betrachtet die Erscheinung; oder wenn es eine Erscheinung für das Gehör ist, so lauscht man ihr, man wiederholt sie in der Erinnerung und läßt sie sich von dem Künstler wiederholen (die vielfachen Wiederholungen in der Musik haben eben die Bedeutung, dieses „Betrachten" zu ermöglichen). Nun ist es aber dem Geist ganz unmöglich, bei dem Sinnlichen stehen zu bleiben und nicht zu versuchen, an ihm zum Geist zu werden. Bleibt er länger an der Erscheinung haften, so fängt er z. B. an, sie entweder gedankenmäßig zu zergliedern, oder zu erwägen, wie er sie für seine Zwecke fruchtbar machen kann. In beiden Fällen besteht aber, wie oben gezeigt, die Tätigkeit des Geistes in einem Vernichten der Erscheinung; im letzteren geht der Geist von der Erscheinung zum Dasein über, im ersteren zum Wesen, zu den Gründen, die schließlich immer unsinnlicher Art sind. Das kann nun bei der ästhetischen Betrachtung nicht sein; die Erscheinung muß als

Erscheinung stehen bleiben; als Erscheinung bleibt sie erhalten, wenn sie Gefühl bleibt. Die Entfaltung der Erscheinung durch die Phantasie kann also nur dadurch geschehen, daß das Gefühl der Erscheinung entfaltet wird. Entfaltet kann dieses Gefühl nur werden, indem es durch die Tätigkeit der Phantasie vertieft, vergeistigt, auf eine höhere Stufe emporgehoben, schließlich in Selbstgefühl umgewandelt wird. Die Natur macht dabei auch in diesem Falle keine Sprünge. Sie gestattet nicht, das sinnliche Gefühl direkt in Selbstgefühl überzuführen, sondern sie führt es zuerst in Stimmung über, d. h. erhebt es auf die zweite Stufe des Gefühls. Überall kann man das wirklich künstlerische Talent, das wirklich künstlerische Werk, wenigstens in den sinnlichen Künsten, von dem prosaischen dadurch unterscheiden, daß es ihm gelingt, den sinnlichen Wohllaut in Stimmung umzuwandeln. Die Stimmung ist dann schon ein Übergang von dem Momentanen in ein Allgemeines und kann nicht wirklich werden ohne jenes freie und tätige Hingeben des Geistes an die Erscheinung, an welchem das Spielbewußtsein seinen Anfangspunkt hat. Die Stimmung verwandelt sich dann in der beseelenden Tätigkeit der Phantasie in Selbstgefühl. Gehört der Reiz selbst schon der mittleren Stufe an, so ist der Weg kürzer; es muß dann nur in der Stimmung das Freiheitsgefühl die Oberhand bekommen. Ist das Gefühl wie bei dem Sympathiereiz schon geistiger Art, so wird ihm nur die individuelle Natur, die pathologische Beschaffenheit, abgestreift und das Geistig-Allgemeine daran zum Bewußtsein gebracht. Das ist die geniale Intuition des Aristoteles von der „Reinigung“ der sympathetischen Gefühle in der Tragödie.

38. Fortsetzung. Erste Stufe des Reizes. Wie verlaufen nun diese Prozesse? Ein Ton z. B. ist für sich nur ein sinnlicher, aber sinnlich wohltuender, harmonischer

Eindruck. Aber in der Natur des Tones liegt ein Gesetz der Verbindung von Tönen, des Tonfortschritts, das in den Obertönen zutage tritt. Die Entfaltung dieser Gesetzmäßigkeit selbst würde nun nicht imstande sein, den Tonreiz in Stimmung zu verwandeln; die Tonleiter ist das stimmungsmäßig Indifferente. Sobald aber eine Abweichung von dem Gesetzmäßigen eintritt, wird ein Freies, Tätiges fühlbar, das die Tonfolge bestimmt, die natürliche und gesetzmäßige Entwicklung der Töne verändert. Werden z. B. die Töne auf gleicher Höhe festgehalten, statt ihrer natürlichen Entwicklung überlassen, so wird eine Kraft empfunden, die sie festhält; fangen sie statt in der natürlichen Höhe gehoben an, so fühlen wir uns in bestimmter Weise stimmungsmäßig beeinflußt. Die drei ersten Töne der Melodie „Ein' feste Burg ist unser Gott" haben z. B. eine doppelte Eigentümlichkeit. Zuerst überrascht die Höhe, in der begonnen wird. Es wird etwas empfunden, das den Ton der Stimme gehoben hat, ein Emporhebendes, „Erhebendes" im Geiste. Indem sodann die Höhe festgehalten, der Ton nachdrücklich und gleichmäßig wiederholt wird, entsteht eine Stimmung gleichmäßig gehobener Entschiedenheit und Kraft. So ist auch die Geschwindigkeit, mit der die Töne sich folgen, charakterisierend, weil sie durch zwei Momente natürlich bestimmt ist, durch den Durchschnittsrhythmus der Sprache und durch die Neigung, bei dem Tonreiz zu verweilen, ihn in seiner Fülle zum Bewußtsein zu bringen, wozu eine gewisse Zeit gehört. Eine Beschleunigung dieser natürlichen Geschwindigkeit wirkt erhebend und belebend, eine Verlangsamung hemmend und niederdrückend oder „gehalten" feierlich, weil die Phantasie eine Kraft empfindet, die den natürlichen Tonverlauf beschleunigt oder verlangsamt.

Diese Kraft als ein Bestimmtes, Charakteristisches zu empfinden, wird durch die natürliche Wirkung des Affekts

auf die Sprache erleichtert. In heiterer Stimmung hellt sich die Stimme und wird rascher, in trüber wird sie dumpf und schwer, Vorstellungen und Sprache gehen langsamer usw. So wird also, indem der Ton entfaltet, seine Mannigfaltigkeit erzeugt, seine Natur verändert wird, eine Tätigkeit der Phantasie hervorgerufen, durch welche das sinnliche Reizgefühl zur Stimmung und die Stimmung zum Spielgefühl oder Selbstgefühl wird. Dabei kann die sinnliche Lust in alle Grade des Gegensatzes von Lust übergehen, bis zur schmerzlichsten und wehmütigsten Stimmung, und in demselben Maße wird in der freien Bewegung des Tonlebens die Freiheit der Phantasie stärker empfunden. Je stärker und negativer die Stimmungsfärbung wird, um so mehr muß der Künstler die Wohllautswirkung steigern (es ist nicht zufällig, daß die Adagiosätze in der Regel die größte Fülle von Wohllaut enthalten), damit das Bewußtsein des Lustzwecks und in ihm des Spielzwecks lebendig bleibt und der Geist immer wieder in den sinnlichen Reiz zurückkehrt. Das Spielgefühl oder Selbstgefühl wird durch diese Rückkehr in die sinnliche Erscheinung zum Wohlgefallen an dem Objekt, das es hervorgerufen hat. Der Geist, ganz an die Erscheinung geheftet, erleidet dann die Täuschung, daß in ihr, nicht in sich die Quelle seiner Lust liegt. Am Schluß des Prozesses ist der Reiz in der höchsten Vertiefung und Beseelung immer noch da; das Ende eines Musikstücks muß immer ein überwältigendes Gefühl von Wohllaut sein; aber der Wohllaut ist ganz Geist geworden, aus einer Naturbestimmtheit ist er Tat geworden. Der Übergang zum Urteil „das ist schön“ ist dann eben das Symptom der Erhebung des individuellen Geistes ins Allgemeine.

39. Fortsetzung. Zweite Stufe des Reizes. Der Anblick vollkommener Glieder oder eines reinen, reichen und

kraftvollen Naturlebens bewirkt, wie wir sahen, eine zweite Art von Reiz, die wir Lebensreiz nennen wollen. Er kommt noch ohne Hilfe freier Phantasietätigkeit zustande und hat deswegen, wie der Tonreiz oder Farbenreiz, zunächst, wenn man will, pathologische Natur. Man sieht das leicht am Gegenteil, an dem Mißgestalteten, Verkrüppelten, Zusammengefallenen, das uns bis zum Ekel führen kann; oder an Verwundungen, die wir mit ansehen: ein Gräßliches kommt dabei über uns, ein unmittelbares, d. h. auf erzwungener Einfühlung beruhendes Mitgetroffensein. Der Reiz der Erscheinung ist hier also ein auf Einfühlung in den fremden Körper beruhendes unmittelbares Wohlbehagen, bei dem alles, was von gesunden Kräften in uns ist, mitklingt oder mitschwingt. Neigung, Liebe und selbst geschlechtliches Verlangen liegen sehr nahe daran; das letztere ist eigentlich nur das stärkste, einseitig gewordene, weil an das andere Geschlecht geknüpfte Aufflammen dieses Reizes. Aber von Haus aus (auch beim geschlechtlichen Begehren, wenn es menschlich ist, nicht tierisch) ist es durchaus kein sinnliches Gefühl, denn es beruht nicht auf dem Zustand irgend eines Nervs oder auch des Gesamtnervensystems, sondern ist schon Stimmung, Stimmung des Behagens, wie sie uns etwa auch ergreift, wenn wir in ein mildgefärbtes, wohlgeordnetes, freundlich beleuchtetes, behaglich warmes Wohnzimmer oder in einen frischen Sommermorgen treten; das ist ein erweitertes Körpergefühl.

Wie tritt nun hier die Phantasie in Tätigkeit? Stimmung, d. h. seelisches Behagen kann sie nicht schaffen, die ist schon da; sie muß die Stimmung zu der nächsthöheren Stufe, zum Interesse entwickeln. Das geschieht, indem die Gestalt Ausdruck bekommt durch Bewegung, Störung ihrer Ruhe, ihrer Gleichgewichtslage. An diese knüpft sich sofort ein Interesse; das Interesse ist spielend, denn es

haftet nicht an den Zwecken der Bewegung, sondern an dem Wie?, d. h. an dem Ausdruck darin. Ein bewußtes Einfühlen, ein Nachahmen der Körperform (wenn auch nur in Innervationsgefühlen) ist nötig. Dadurch erzeugt die Phantasie, geleitet von unserem eigenen Körpergefühl, das Leben in den Formen, macht sie zum Ausdruck. Auch hier kann der Künstler in der Belastung, die er dem Körpergefühl gibt, weit gehen, er kann bis zum Todesleiden gehen, wenn nur dabei immer die seelische Einfühlung in den Körper übrigbleibt. Man könnte dieses Wunder der Kunst für unmöglich halten, aber es ist erfüllt z. B. in dem Kopf des sterbenden Alexander oder dem der Medusa Rondanini, der ohne jedes Pathos (d. h. ohne Mitgefühl mit dem Leiden) einfach das siegreiche Vordringen des Körperlebens über das Unbehagen zeigt und so das Leiden zum Spiel macht, um uns das Körperleben um so tiefer empfinden zu lassen. Dabei muß dann freilich der Körper zur höchsten Schönheit gesteigert werden. — Es sind eine Reihe von Unterschieden bemerklich gegenüber der ästhetischen Verwertung der sinnlichen Annehmlichkeit, besonders des Tons: der Ton ist unmittelbarer Ausdruck des Geistes als eines an sich tätigen Elements, weil er selbst Bewegung ist; es kann deswegen eine unmittelbare Einfühlung stattfinden. Der menschliche Körper, als Dasein, ist festgewordener Geist und selbst das Subjekt seiner Bewegungen; wir müssen uns erst in dieses Subjekt einfühlen, ehe uns seine Bewegung lebendig wird; das ist mittelbare Einfühlung. Dort ist es natürlich der Geist des Künstlers, den wir als spielend empfinden, hier dagegen spielt der Naturgeist mit seinen Zwecken, indem er den Teilen des Körpers statt einer mechanischen eine mimische Zweckmäßigkeit gibt. Dort gibt es kein Naturvorbild, keine Rücksicht auf Wahrheit, hier muß die Naturgemäßheit des Bildes die Einfühlung ermöglichen. Dort

schweift der Künstlergeist bis zum Tragischen der Stimmung hin, hier geht er bis zur Todesstarrheit. Mischt sich der Lebensreiz mit dem Reiz der ersteren Art wie in der Materie, so kann der erstere zurücktreten, und selbst das körperlich Dürftigste kann dann Gegenstand der Kunst werden, ja die Kunst wird eine Neigung haben, es zu suchen, um die Kraft des sinnlichen Farbenreizes zu erproben, wie z. B. Maler des Lichtzaubers (Rembrandt) gern die rohe Form der körperlichen Erscheinung wählen; eine Fülle von Möglichkeiten gibt es hier, die eine Ästhetik der Malerei bis zu den feinsten Fäden zu verfolgen hätte.

40. **Fortsetzung. Dritte Stufe des Reizes.** Der dritte Reiz der Erscheinung, das **Interesse** an Persönlichkeiten und Ereignissen, haftet, wie wir sahen, zwar nicht mehr am Körperlichen — er kann bekanntlich auch einem dürftigen und ungesunden Körper gegenüber eintreten —, aber er haftet am Individuellen und beruht, wie gesagt, durchaus nicht allein auf der Befriedigung unserer geistigen Natur, sondern der Gesamtnatur. Auch in diesem Reiz ist also keine Freiheit, sondern eine pathologische Gebundenheit, wie in dem Körperreiz oder Lebensreiz. Die Spannung, mit der wir Ereignissen folgen, das Mitgefühl, das wir mit oft sehr wenig würdigen Personen haben (der Verbrecher darf nur in Leiden gesetzt werden, der Dieb darf nur Schwierigkeiten zu überwinden haben, um uns sofort zu interessieren), sind pathologischer oder mindestens individueller Art. Hier handelt sich's nun z. B. für den Dichter darum, dem Reiz die pathologische Seite zu nehmen und ihn in reines Spielgefühl umzuwandeln. Der lyrische Dichter z. B. erreicht das, indem er seine Empfindung selbst in Stimmung, dann in Tätigkeitsgefühl, in das Spiel des Aussprechens, der Betrachtung, in Klagen und — in den Vers verwandelt. Der epische Dichter versucht die Spannung abzuschwächen,

indem er den Ausgang vorausverkündigt, indem er durch volle Anschaulichkeit der Schilderung uns in die Stimmung der Objektivität versetzt, in die Stimmung des ruhigen Anschauens, indem er das Spiel der Phantasie steigert, indem er eine Notwendigkeit im Geschehen aufzeigt, oder (wie im romantisch-subjektiven Epos) indem er das Ganze nur als ein willkürliches Spiel der Phantasie zum Bewußtsein bringt. Der dramatische Dichter geht einen indirekteren Weg. Er schwächt das Interesse nicht, sondern steigert es zum Äußersten, verwandelt es in Mitgefühl, Mitleid, Mitfurcht, Mitschrecken, und nur in dem Prozeß des Ganzen, in der Entwicklung der Handlung wandelt er das Interesse für die Persönlichkeiten allmählich um in allgemeine Interessen, Interesse für die sittliche Weltordnung, das Gute, das Geistige im Menschen und befreit dadurch die Phantasie zu reiner Betrachtung des Weltgeschicks, die uns hier direkt an die Seite der Gottheit stellt. Im übrigen sind es der Mittel, durch welche hier die Freiheit der Phantasietätigkeit und des Spielgefühls erhalten wird, eine große Zahl. Zunächst wird der Künstler darauf ausgehen, das individuelle, erscheinungsmäßige Interesse so viel wie möglich zu steigern, indem er den Helden in Handlung und Leiden setzt. Dadurch werden eine ganze Reihe der ernstesten Gefühle erweckt, die nicht geistig frei sind, Hoffnung für den anderen, Furcht für ihn, Erwartung, Spannung, Zorn gegen Widerstände, Kummer über den Weltlauf usf., Zustände, in denen allerdings die Sympathie in ihrer ganzen Tiefe entwickelt, ihr ganzes inneres Leben entfaltet wird, in welchen sie in Neigung, Achtung, Bewunderung, aber oft auch in Ärger und derartige Gefühle übergeht („warum ist der Mann so blind, warum gibt er sich so ganz seiner Leidenschaft hin?"), wo es nun gewaltiger Mittel bedarf, um die Spielfreiheit der Phantasie zu retten. Ärger z. B. kann sich lösen in Lachen, wenn die Torheit

etwas Gefahrloses und etwas Naives bekommt; das ist im allgemeinen der eine Weg; wenn das Ideale in uns beleidigt wird, stellt sich die Sympathie wieder her durch Lachen; dann erscheint die Sympathie in ihrer ganzen individuellen Freiheit. Der umgekehrte Weg ist, daß, wenn die Sympathie zu Mitleid wird und in Schmerz überzugehen droht, die Phantasie die bloße Sympathie überwindet in Bewunderung, im Gefühl ewiger Werte, im Erhabenen und Unendlichen. In der Kunst reicht das Ästhetische hier weiter als in der Natur, weil sie noch ein Mittel hat, das Spielgefühl lebendig zu erhalten, nämlich das Bewußtsein freiwilliger Illusion, durch welche den Gestalten erst Wirklichkeit gegeben wird. Als Mittel, das Spielbewußtsein festzuhalten, sind nun der Reihe nach aufgetreten: Betonung des sinnlichen individuellen Reizes, Vereitelung der allgemeinen Interessen, Illusionsbewußtsein.

41. Resultate. Überblicken wir, was eben ausgeführt worden ist, so sehen wir folgenden Fortschritt, den die ästhetische Betrachtung allmählich macht.

1. Es wird allmählich die ganze Fülle der Erscheinung, sinnliche seelische, geistige Reize, dem Schönen dienstbar gemacht.

2. Es wird allmählich die ganze Skala der Gefühle, auch der negativen, der Unlustgefühle, in den Dienst des Selbstgefühls gezogen.

3. Es wird allmählich das Interesse für die höchsten Bestrebungen des Geistes, für das Gute, Wahre dem ästhetischen Leben einverleibt.

4. Das Ästhetische macht sich anfangs immer durch einen Reiz auf unsere individuelle Seite bemerklich, in dem wir passiv, bis zu einem gewissen Grade pathologisch sind (ich gebrauche mit Absicht diesen starken Ausdruck, um die Leidenschaft fühlbar zu machen, mit der ein Künstler am Ton-

wohllaut, an der Farbenharmonie, am Linienfluß, an Menschencharakteren und Schicksalen interessiert sein kann, die Stärke des künstlerischen Dranges und „Erlebnisses" und derartiges).

5. Dieser Reiz wird mittels einer in ihm wohnenden Gesetzmäßigkeit durch die beseelende Tätigkeit der Phantasie zum Stimmungsausdruck umgewandelt (wodurch er sein Gegenteil, das Abstoßende, in sich aufnehmen kann). Er erscheint dann als ein Produkt des Geistes und erweckt in der Stimmung das Spielgefühl, die Passivität des Gereiztseins verwandelt sich nun in Aktivität des Beseelens, das individuelle Verhalten in das allgemeine, das zuletzt im Urteil ausklingt.

6. Der theoretische Prozeß verläuft so: sinnliche Gebundenheit wird gelöst schon durch das Spiel der den Sinneseindruck umkleidenden Einbildungskraft, dann durch die beseelend in den sinnlichen Eindruck zurückkehrende Phantasie, welche das Sinnliche als Produkt oder Erscheinung des lebendigen Geistes charakterisiert.

7. Die Definition des ästhetischen Prozesses, die sich hier ergibt, lautet: Der ästhetische Prozeß ist die Umwandlung des Reizes, den die Erscheinung auf unsere Individualität ausübt, in ein Produkt der Phantasietätigkeit; schön ist die reizvolle Erscheinung des Geistes.

Hieraus ergibt sich als neue Aufgabe der Ästhetik die Frage: Wie kann Natur Erscheinung des Geistes werden? Welches sind die wesentlichen Formen, in denen das Natürliche als Geist erscheint? Wir nennen dies das empirische Problem der Ästhetik, weil die verschiedenen Formen, durch welche die Natur den ästhetischen Bedürfnissen des Geistes entgegenkommt, nur aus der Erfahrung zu entnehmen sind und nicht a priori klar ist, daß sie das überhaupt tut. Da es sich hier noch nicht darum handelt, die Formen des Schönen

selbst zu entwickeln, sondern nur die Elemente, aus denen es sich zusammensetzt, so können wir das Kapitel auch „von den Elementen des Schönen“ überschreiben.

D. Das empirische Problem der Ästhetik oder von den Elementen des Schönen.

42. Vorbemerkung. Hier gehen wir nun von der Erwägung der subjektiven Vorgänge zur Betrachtung der Objekte über, durch welche sie ermöglicht werden. Es müssen hier alle diejenigen Elemente des Wirklichen zur Sprache kommen, welche etwa den Künstler zu künstlerischer Arbeit anregen und befähigen können, also das ganze Gebiet des Erscheinungsreizes; ebenso aber auch die Mittel, durch welche die Phantasie diesen Reiz beseelt — dagegen noch nicht, wie eben angedeutet, die Ziele, die der Künstler verfolgt, also die Formen des Schönen selbst. Denn die Besprechung dieser empirischen Faktoren wird eben zeigen, daß es keine Naturform gibt, die dem Interesse des ästhetischen Geistes vollkommen genügt, so wenig wie etwa ein einzelnes empirisches Gesetz für sich eine volle Wahrheit oder gar die Wahrheit sein, oder eine einzelne empirische Tat für sich die Forderungen des sittlichen Geistes befriedigen könnte.

43. Postulate. Wir heben auch hier zur Einleitung einige Tatsachen hervor, die uns für die Lösung des empirischen Problems wichtig erscheinen. Diese Tatsachen sind hier freilich, da wir die Erfahrung erst zu untersuchen haben, nur subjektive Tatsachen, d. h. Postulate, die der Geist an die Natur stellt.

a) Alles Schöne ist menschlicher Art. Das erste Postulat ist: Der Mensch ist der eigentliche schöne Gegenstand der Natur, und die Elemente der Natur können nur insoweit ästhetisch wichtig sein, als sie irgendwie zum Ausdruck des Menschlichen dienen können; je mehr sie dazu fähig sind, um so ästhetischer sind sie.

Die Ästhetik darf also nicht die Meinung aufkommen lassen, daß gewisse Formen der Natur ästhetisch seien, daß diese Formen sich dann zufällig im höchsten Maße am Menschen finden, und

daß der Mensch deswegen zufällig die höchste Form der Schönheit sei. Das wäre eine Fälschung des tatsächlichen Verhältnisses von Ursache und Wirkung. Die Formen der Natur können nur dadurch schön sein, daß sie eben menschlich sind. Das wahre Verhältnis ist nicht, daß ästhetische Formen den Menschen schön machen, sondern daß der Mensch ästhetische Formen schön macht.

Das ist für die Wertung ästhetischer Elemente von der höchsten Bedeutung. Man hört z. B. Maler von koloristischer Richtung zuweilen sagen, daß das Tier im ganzen schöner sei als der Mensch. Hiervon kann nur zugegeben werden, daß die Farbe des Tieres für sich häufig einen höheren sinnlichen Reiz hat, als die des Menschen; aber ebendamit ist dann ausgesprochen, daß die Farbe nur eine untergeordnete Rolle im Reich des Ästhetischen spielt, nur die einer ästhetischen Anregung, nicht eines ästhetischen Ideals. Denn nur das, worin der Mensch nicht übertroffen werden kann, also das, was unmittelbar Ausdruck der geistigen Natur sein kann, kann das Wesentliche im Schönen sein. Ebenso tritt physische Zweckmäßigkeit beim Tiere oft stärker zutage, als beim Menschen; aber ebendarum ist sie nicht der höchste Gehalt, den das Schöne haben kann, sondern sie ist ebenfalls nur ein untergeordnetes Element des Schönen. Man sieht dies deutlich an der Bedeutung, welche die Zweckmäßigkeit in der Architektur hat. Billigkeit und Dauerhaftigkeit sind gewiß Stücke architektonischer Zweckmäßigkeit, aber sie sind ohne ästhetischen Wert, auch wenn man sie dem Gebäude sozusagen anfühlt. Nur die Möglichkeit, sich selbst in das Gebäude hineinzufühlen, das heißt, es als eine passende Umgebung des persönlichen Geistes zu fassen, also der Zweck der *Wohnlichkeit* kommt ästhetisch in Betracht.

44. b) *Die ästhetischen Stufen der Natur sind die Stufen des Geistes.* Das zweite Postulat ist: Die Stufen der ästhetischen Elemente bestimmen sich durch die Stufe des geistigen Lebens, deren Ausdruck sie sind. Je höher das geistige Leben, dem sie dienen, um so höher der ästhetische Wert. Man hörte in Beziehung auf ein bekanntes Bild des französischen Impressionismus manchmal sagen, daß ein gut gemaltes Bündel Spargel ein größeres Kunstwerk sei, als ein schlecht gemalter Christus (vgl. diesen Standpunkt bei Karl *Hoff*, Künstler und Kunstschreiber, und bei *Trübner*, Die Verwirrung der Kunstbegriffe). Das ist ganz wahr, aber mit der Einschränkung, daß selbst ein schlecht gemalter Christus noch viel besser ist als ein schlecht ge-

maltes Bündel Spargel, und daß er allgemein menschlich wertvoller ist als ein gut gemaltes Bündel Spargel; denn er kann wenigstens noch religiöse Andacht entzünden (wenn die Schlechtigkeit der Malerei nicht über einen gewissen Grad hinausgeht); und wenn auch die Kunst hier zum Mittel für einen anderen Zweck heruntersinkt, so ist dieser Zweck im ganzen höher als das sinnliche Wohlgefühl oder die kalte Freude über die Kunstfertigkeit, die ein Bündel Spargel etwa durch ausgezeichnete Wiedergabe hervorrufen kann. Kunst, die sich isoliert von geistigen Zwecken, ist genau ebenso zu verwerfen, wie Kunst, die sich zur Sklavin fremder geistiger Zwecke macht. Vergleicht man aber ein lyrisches Gedicht, das reiner Ausdruck einfacher Liebesempfindung ist, mit einem gleich guten von tief religiösem Charakter, das die höchsten Empfindungen der Seele entfesselt, so ist das letztere höhere Kunst; vergleicht man vollkommene lyrische Kunst, die nur subjektive Empfindungen direkt ausspricht, mit einer vollkommenen Tragödie, die eine Fülle von objektivem Weltdasein zur Darstellung bringt, so ist die letztere eine höhere Stufe der Kunst, wie sie auch viel höhere Anforderungen an das künstlerische Vermögen macht (vgl. Goethe zu Eckermann 29. Jan. 1826). Lyrische Dichter, die einzelne gute lyrische Gedichte machen können, gibt es in Menge; gute Dramatiker sind selten und ein wahres Wunder der Natur, weil bei der Fülle von Lebensinteressen, Lebenserfahrung, Einblick in das Innere des Seelenlebens, Kenntnis der Welt, die einem Dramatiker notwendig sind, bei der tiefen Erschütterung durch die Welt, die er erleiden muß, schon die Fähigkeit des Spielgefühls problematisch wird. (Goethe fürchtet, ein tragisches Problem würde ihn innerlich zerstören.) Einen menschlichen Körper gut zu zeichnen, ist weit schwerer, als ein Spargelbündel gut zu malen; ihn auch noch in Bewegung zu setzen, so daß diese Bewegung bis in die letzte Linie ausdrucksvoll ist, ihm auch noch inneres, geistiges Leben zu verleihen, so daß dies in den Zügen rein und ohne Pose und Unnatur zum Ausdruck kommt, ist noch schwerer. Es kann also ganz allgemein gesagt werden, daß selbst die technische Aufgabe sich in demselben Maße erschwert, in dem das geistige Leben höher wird, deswegen ist auch schon rein nach Seite des technischen Könnens ein gutes Werk der Menschenmalerei mehr als ein gutes Werk der Spargelmalerei.

45. c) Die Zweigeschlechtigkeit des Menschen zeigt die ästhetische Doppelseitigkeit der Natur an. Das

dritte Postulat ist, daß wir in der Feststellung der wesentlichen Arten der ästhetischen Elemente uns an die Natur halten müssen, welche das menschliche Dasein nicht in einer Gestalt auszudrücken vermochte, sondern es in die männliche und die weibliche Art auseinanderlegte. Wie dieser Gegensatz die natürliche Bedeutung hat, daß der eine Teil das schaffende, der andere das empfangende Prinzip darstellt; die sittliche Bedeutung, daß der eine die Tugenden des Handelns, der andere die des Duldens, oder der eine die Kraft, der andere die Güte zur Erscheinung bringe; wie er die intellektuelle Bedeutung hat, daß der eine zum Allgemeinen fortschreite, der andere das Einzelne zum Recht kommen lasse, so hat er auch die ästhetische Bedeutung, daß in dem einen der Gehalt, in dem anderen die Form, in dem einen das Charakteristische, in dem anderen das Harmonische überwiegt. Der Mann, könnte man sagen, ist naturgewordener Geist, das Weib geistgewordene Natur, verkörperter Geist, beseelte Natur. Der Grund davon ist offenbar, daß das Schöne aus dem Zusammenwirken entgegengesetzter Momente besteht, und daß dabei entweder die eine oder die andere Seite vorwiegen muß. Deswegen herrscht dieser Unterschied auch durch das ganze Gebiet ästhetischer Elemente: Rot hat einen männlichen, Blau einen weiblichen Charakter; männlich ist der Ton, weiblich der Klang; die gerade Linie macht einen männlichen, die geschweifte einen weiblichen (geisthaften — naturhaften) Eindruck; Kraft ist männlich, Beweglichkeit weiblich; Würde ist männlich, Anmut weiblich usf.

Man muß also die wesentliche Artgliederung der ästhetischen Elemente nach dem diesem Gegensatze zugrunde liegenden Verhältnis von Geist und Erscheinung bestimmen.

46. Die drei Stufen des Geistes. Gehen wir nun zur Aufsuchung der ästhetischen Elemente über, so sind also die Stufen der ästhetischen Elemente durch die Art und Höhe des geistigen Lebens zu bestimmen. Wir kennen den Geist in drei Formen: so, wie er im ganzen der Natur wirksam ist, als allgemeine Macht oder Stimmung; so, wie er in den organischen Einzelwesen, insbesondere im Menschen wirksam ist, Individuum und Persönlichkeit bildet, objektiv geworden ist; und so, wie er in den idealen Bestrebungen des Menschengeistes sich offenbart, Prinzip des Handelns

wird, als unendlicher Geist. Im ersten Falle heftet er sich an das Gesetzmäßige, im zweiten an das Zweckmäßige (im Sinne organischer Zweckmäßigkeit), im dritten an das Vernunftmäßige (im höchsten Sinne des Wortes). Daher ist zuerst davon zu sprechen, in welchen Erscheinungen das allgemeine Naturdasein, dann das individuelle Dasein, dann das Menschheitsleben ästhetisch wird. Will man sich aller ästhetischen Elemente bemächtigen, so muß dabei immer von der formellen Übereinstimmung mit dem Vorstellungsleben, dem Reiz, dann von der Art die Rede sein, wie der Reiz charakteristisch wird, Stimmung anregt, die Phantasie beflügelt, endlich, wie in der Tätigkeit der Phantasie durch Einfühlung unser eigener Geist die Erscheinung beseelt, wie in der Erscheinung persönliches Leben fühlbar wird. Nur die Hauptpunkte können aus diesem unendlichen Gebiete hervorgehoben werden.

Erstes Reich. Reich des Naturgeistes.

47. **Das Musikalische und seine Einteilung.** Ästhetische Elemente sind hier allgemeine Eigenschaften der Erscheinung. Erscheinung des Inneren: Ton; Erscheinung des Äußeren: Farbe, Licht; Erscheinung des innerlich bestimmten Äußeren: Form. Die ersteren beiden: Elemente der Sinnesempfindung, das letztere: Element der Anschauung. Das alles fassen wir zusammen als das Musikalische.

48. **Der harmonische Reiz der Sinnesempfindung.** Die Harmonie im Reich des Sinnlichen ist zu erklären durch das Bedürfnis 1. der kräftigen und deutlichen Empfindung: gesättigte Farben, volle, deutlich charakterisierte Töne sind angenehmer als gebrochene Farben und Geräusche von unbestimmter Höhe und verwickeltem Charakter. 2. Durch das Bedürfnis der Verbindung von deutlichen Empfindungen in der Einheit des Bewußtseins, der Erhebung des Sinnlichen

in das Seelische und Geistige. Demgemäß geben Töne und Farben, welche sich gegenseitig steigern, deutlich voneinander abheben und doch ohne Schwierigkeit zusammenfassen lassen, einen angenehmen Eindruck. Die sogenannten Kontrastfarben also (d. h. diejenigen, welche in dem Farbenring: Rot, im Sinne von Purpur, Orange, Gelb, Grün, Blau, Violett einander direkt gegenüberliegen und keinerlei gemeinsame Töne haben, wie Rot und Grün, Gelb und Violett — aber jedesmal miteinander den ganzen Farbenkreis, also die Einheit des ganzen Lichtes repräsentieren) sind deswegen auch harmonische Farben. Der Intervall von Tonika und Quinte ist der spezifisch harmonische Intervall, weil er (im Unterschied z. B. von der Oktave) die stärkste Verschiedenheit und Entfernung zweier Töne und trotzdem eine starke Gemeinsamkeit der Obertöne, ein einfaches Verhältnis der Schwingungszahlen (2 : 3) enthält. Die physiologische Begründung dieses Verhältnisses geht übrigens die Ästhetik nichts an. Sie macht nur die psychische Zusammenfaßbarkeit deutlich. Voll wird das Harmonische im Ton selbst dadurch, daß die Töne zu Akkorden nach entsprechenden Gesetzen vereinigt werden. Stärker zum Bewußtsein gebracht können sie werden durch kleine Störungen vorübergehender Art (Vorhalte z. B.), durch Vorbereitung mit relativen Disharmonien usw. Dadurch wird die Harmonie eine lebendige, werdende, eine Kraft wird darin fühlbar. Gleichmäßige Verdunkelung der Farben erlaubt ebenso wie gleichmäßige Brechung (in ein gemeinsames Grau oder Braun) stärkere Anspannung der Farbengegensätze, weil der gemeinsame Grundton (Braun, Grau, Schwarz) ein stark harmonisierendes Element ist. Bei verschiedener Schattierung der Farben ist das Gesetz bemerkenswert, daß die an sich dunklere Farbe, z. B. Blau gegen Gelb, die dunklere, die an sich hellere Farbe, Gelb gegen Blau, die hellere Schattierung annehmen muß, weil die Forderung, daß die Farbe ihren

Charakter klar aussprechen muß, nicht aufhebbar ist. Ein Rot kann bedeutend gesteigert werden in seiner Wirkung, wenn Grün danebensteht. Ebenso gewinnt die kräftig reine Farbe durch das Dunkel, das danebengestellt wird. Selbst eine Art Gefühl vom Werden der Farbe ist möglich. Im allgemeinen zeigt die Geschichte der Malerei und zeigen die Eindrücke der Natur folgende Gesetze über das Werden des Farbenreizes: Die satte Farbe verlangt als Basis, aus der sie wird, das Dunkel. Ein gutes Bild von satten Farben zeigt ein Herausleuchten der Farbe aus dem Dunkel (z. B. der rote Gürtel zu dem schwarzen Kleide der Madonna des Bürgermeisters Meyer von Holbein); die gebrochene Farbe verlangt als Ziel, dem sie entgegenstrebt, die reine und lichte Farbe, z. B. Weiß, so daß das Bild das eine Mal das Werden der Farben aus dem Dunkel, das andere Mal das Werden des Lichtes aus der Farbe darstellt. Das erste ist die männliche, das zweite die weibliche Form.

49. Der harmonische Reiz der Anschauung oder die ästhetischen Elemente von Raum und Zeit. Diese Elemente sind deswegen an sich von geringerer Bedeutung, weil sie das Sinnliche in abgeschwächter Form, in einer Abstraktion enthalten und auch für sich in der Natur kaum zur Erscheinung kommen. Wie man die sinnliche Harmonie als eine Zusammenfaßbarkeit des Mannigfaltigen in einer Einheit betrachten kann, so steht auch das Harmonische in Raum und Zeit unter dem Gesetz von Einheit und Mannigfaltigkeit. Aber während das Sinnlich-Harmonische diese Einheit als eine gehaltvolle und die Mannigfaltigkeit als eine ganz erscheinungsmäßige, eine zufällige, von außen gegegebene hat, sind reine Raum- und Zeitelemente (also z. B. geometrische Figuren) schon ein Produkt des Geistes selbst und haben also nur ihrer Erscheinungsweise nach, nicht aber dem Erscheinungsgrunde nach den vollen Erscheinungs-

charakter. Daher geben sie für sich einen wesentlich geringeren Reiz als die sinnlichen Elemente und würden überhaupt nicht zu wirklichen Elementen der Schönheit werden, wenn sie nicht, eben wegen ihrer Erzeugung aus dem Geist oder wegen der Durchschaubarkeit ihres geistigen Gesetzes, wie wir sehen werden, sehr charakteristisch wirken und einen leichten Anhaltspunkt für die Phantasie geben würden.

Einen Reiz hat jedes Raumgebilde, das in seiner Mannigfaltigkeit unmittelbar ein Gesetz zeigt: so die gerade Linie gegenüber der regellosen, das gleichschenklige Dreieck gegenüber dem ungleichseitigen, die Kreislinie gegenüber der willkürlich gebrochenen usw. Und auch hier ist deutlich zu bemerken, daß, je reicher die Mannigfaltigkeit wird bei noch fühlbarem Einheitsgesetz, um so ästhetischer die Gestalt wird. Die Ellipse ist eine „schönere" Bildung als der Kreis, das Oval schöner als die Ellipse; die Wellenlinie als zweiseitig gekrümmte Kurve schöner als eine nur nach einer Seite gekrümmte, so daß sie Hogarth, wenn sie in der Ebene verläuft, die Linie der Schönheit, wenn sie sich auch in die dritte Dimension hineinkrümmt, die Linie des Reizes nannte (Hogarth, Analysis of beauty). Er schrieb das Verfolgen einer solchen Linie der Phantasie zu; zunächst hat aber die Phantasie noch nichts mit ihr zu tun, sondern höchstens die Einbildungskraft, die den verhüllten Teil der Linie unbewußt und unwillkürlich nachkonstruiert. Richtig ist an den Beobachtungen Hogarths nur, daß auch diese Linien, um ästhetisch fruchtbar zu werden, als werdend erscheinen müssen. Man hat wenig damit gesagt, wenn man nur die Elemente der Gesetzmäßigkeit aufzählt, wie die alte Ästhetik getan hat, und also von Regelmäßigkeit, Gesetzmäßigkeit, Symmetrie, Proportion spricht. Symmetrie z. B. ist in der Tat nur schön, wenn sie als Produkt eines Sichausbreitens nach entgegengesetzten Richtungen erscheint, die

gerade Linie nur, wenn sie ein Sichstrecken bedeuten kann; sie werden nur durch Phantasie ästhetisch. Wenn die Formen vollends sehr mannigfaltig werden, so werden sie auch um so willkürlicher, und bedürfen um so mehr einer Bestimmung und Erklärung durch Naturformen und durch Einfühlung, d. h. ein Inneres, das sich in ihnen ausdrückt. Wenn Michelangelo die bekannte Regel gegeben hat, daß man, um ein Bild schön zu machen, es schlangenförmig, pyramidenförmig und mit eins, zwei, drei mannigfaltig machen muß, so gehört in diesen Teil des ästhetischen Reizes die Schlangenlinie und das Zahlengesetz; die Forderung des Pyramidenförmigen kann dagegen nicht aus dem ästhetischen Reiz allein entnommen werden, da sie nur aus der Vorstellung des Feststehens, also aus einer Einfühlung verstanden werden kann. Ebenso liegt der Reiz des Senkrechten und Wagerechten nicht in der Form selbst.

Die Zahlenforderung dagegen, die so zu verstehen ist, daß das Ganze sich zum größeren Teile verhalten müsse wie 3:2 und dieser zum kleineren wie 2:1 (so daß man also das Dach eines Hauses so gestalten müsse, daß es als die Hälfte oder als das Doppelte der Mauerhöhe erscheint), gehört diesem Gebiete an und kann auf die Zeitanschauung zurückgeführt werden, sofern die Zeit, in der man ein Raumelement im Verhältnis zu einem anderen durchlaufen kann, direkt von dem Zahlenverhältnis abhängig ist. Auch hier haben experimentelle Untersuchungen (Fechner) gezeigt, daß die einfachen Zahlenverhältnisse als Prinzip irgend einer Teilung oder zusammengehöriger Größenelemente einen ästhetischen Vorzug haben, offenbar wegen der Leichtigkeit, mit der wir dabei den Unterschied und den Zusammenhang der verschiedenen Größen auffassen. Ob der Goldene Schnitt als Teilungsprinzip eine höhere Bedeutung hat, scheint mir experimentell nicht festzustehen, dürfte auch mit Genauigkeit

— und nur um genaue Auffassung handelt es sich — kaum so leicht zu konstatieren sein. A priori läßt sich annehmen, daß er namentlich am Lebendigen, wo das Ganze als Grund des einzelnen erscheint und wir das Rationelle nicht so lieben, als irrationales und doch gesetzmäßiges Verhältnis einen Vorzug genießt.

Eine große Rolle spielt das Zahlenverhältnis in der Musik, wo es den Rhythmus beherrscht. Lassen wir alles beiseite, was am Rhythmus zur charakteristischen Schönheit, zu Stimmung usw. gehört, so ist er eine der allereinfachsten Ausdrucksformen für ein geistiges Gesetz, das die Erscheinung beherrscht. Kinder machen deswegen ihren Lärm oft rhythmisch, trommelartig. Die schwere Arbeit, Rudern, Heben schwerer Gegenstände, der Marsch wird physisch leichter durch rhythmische Bewegung, es steckt also ein Moment sinnlichen Behagens in dem Rhythmus. Es zeigen aber auch die rhythmischen Bewegungen von Geisteskranken, daß das bewußt geistige Leben sich in einem Gegensatz gegen den bloßen Rhythmus geltend macht und daß er ein wesentlich physischer Lebensreiz ist, der offenbar darauf beruht, daß er neue Willensimpulse überflüssig macht. Ohne dieses Element von Lebensreiz ist der Rhythmus, wie die Größenverhältnisse der Gegenstände, von sehr geringer Wirkung; wirklich ästhetisch wird er nur durch eine körperliche Einfühlung (Marschtakt, Tanztakt), oder als charakterisierendes Element. Man kann deswegen auch kaum sagen, daß etwa der Dreitakt einen Vorzug vor dem Zweitakt habe, obwohl der erstere ja leicht mit 1, 2, 3 mannigfaltig gemacht werden kann (♩♪); offenbar hängt der Wert eines solchen Taktes ganz von der Stimmung ab, die er auszudrücken hat.

50. **Das Charakteristische der Sinnesempfindung oder ihr Stimmungswert.** a) **Die Töne.** Töne

üben einen Einfluß auf die Stimmung zunächst durch ihre Klangfarbe. Eine Geige hat einen anderen Ton als eine Flöte; der Ton der Geige hat etwas Strebendes, Ziehendes, Sehnsuchtsvolles, vermutlich deswegen, weil die Doppelwirkung des Materials einesteils in der Saite, anderenteils in dem resonierenden Holz den Ton sozusagen im Entstehen aus dem Materiellen erfaßt, also einen werdenden Ton, während die Flöte, durch die Luft selbst, den Hauch des Mundes hervorgebracht, einen vollkommeneren, runden, von Materialität befreiten Ton hat. Geht der Ton noch durch das Medium einer Zunge hindurch, wie bei der Klarinette, so tritt eine Annäherung an den Charakter des Geigentons ein usw. Die Physiologie erklärt diesen Unterschied der Klangfarbe durch den Charakter der mitschwingenden Obertöne. Die Ästhetik hat mehr darauf zu achten, daß in dem Geigenton z. B. der Strich mitfühlbar ist, das Hervorbringende, Tätige, und daß er deswegen einen männlichen Charakter hat, während in dem Flötenton mehr das Fertige, Gestaltete, also der weibliche Charakter hervortritt. Nehmen wir das wichtigste Subjekt des Tons, die Stimme, gleich mit herein, so haben wir in dem Unterschied der Tenor- und der Sopranstimme denselben Gegensatz. Am Tenor lieben wir das Metall- und Gehaltvolle, am Sopran das Leichtflüssige, formell Abgerundete, Perlende.

Das zweite Stimmungsmoment des Tones ist der Gegensatz von laut und leise, reden und flüstern. Der laute Ton erregt das Gefühl, der leise besänftigt es. Da das Ästhetische immer das Lebendige ist, so ist noch wichtiger als der reine Gegensatz der Übergang zwischen beiden, das Anschwellen und Abschwellen, crescendo und decrescendo.

Das dritte Stimmungsmoment ist Höhe und Tiefe der Töne. Der hohe Ton ist der Ausdruck der freudig, der tiefe jener der schmerzlich bewegten Seele, der hohe Ton der

einer sich aufschließenden, wirksamen und tätigen, der tiefe der einer in sich versenkten, innerlich bewegten Natur.

Diese Stimmungsmomente, die im allgemeinen auf den Unterschied von ernst und heiter, ruhig und bewegt, tätig und leidend hinzielen, können sich mannigfaltig mischen und den Eindruck nuancieren. Tief und laut gibt das Feierlich-Majestätische, leis und hoch das Innige und Süße usw.

Neue Stimmungsmomente, die weniger der Sinnesempfindung als der Anschauung angehören, ergeben sich, wenn die Töne miteinander verbunden werden. Schon oben ist auf das Anschwellen und Abschwellen hingewiesen worden; hier ist noch hervorzuheben das Steigen und Fallen der Töne, dessen Wirkung sich selbst erklärt. Dazu kommt noch das Aufhellen und Verdüstern der Töne, das Herauswachsen des reinen Toncharakters aus dem Geräusch, des Flötentons, des Hörnertons, des hohen Geigentons aus dem Instrumentalganzen, durch welches die Musik die wunderbarsten Wirkungen hervorbringt. Sodann ist die Geschwindigkeit der Töne von hoher Stimmungsbedeutung: Erregung und Ruhe; innerhalb der Geschwindigkeit wieder die gleichförmige und die ungleichförmige oder akzentuierte, es entsteht der Eindruck des Getragenen oder des Hüpfenden, Springenden, Kraft und Leichtigkeit wird spürbar. Das Produkt aller dieser charakterisierenden Tonelemente, eine beseelte Tonfolge, nennen wir Melodie; Melodie ist die charakteristisch gestaltete Tonwelt.

51. b) Das Charakteristische in Licht und Farbe. Licht und Farbe unterscheiden sich schon dadurch vom Ton, daß sie nicht ein unmittelbarer Ausdruck des Geistes, sondern zuerst Erscheinung des Äußeren sind, an Formen haften und nur dadurch auch Erscheinung eines Inneren werden können. Der Geist ist ein tönendes Wesen, aber kein scheinendes und strahlendes. Ein reines Farben- und

Lichtkunstwerk ist deswegen unmöglich. Selbst wenn man uns in einem verdunkelten Saale Farbenspiele in mannigfaltigem Übergang zeigen würde, würde wohl ein hoher sinnlicher Reiz, aber kein Kunstwerk entstehen, weil der Geist nicht, wie wir es bei den Tönen sahen, einen natürlichen Farbenausdruck hat, also die Kraft empfinden könnte, die die Farben so oder so wechselt. Selbst an den Körpern haftet Licht und Farbe nur äußerlich, ja die Farbe der Gegenstände steht eher im Gegensatz zu ihrem Wesen, als daß sie es ausdrückte: die Körperfarbe ist das, was der Gegenstand seinem Wesen nach vom Licht nicht aufnehmen kann, also zurückwirft. Darum ist die Farbe das Irrationale an den Dingen, das rein Erscheinungsmäßige, nicht Wesenhafte. In diesem starken Erscheinungscharakter beruht ihre ästhetische Bedeutung. Es sind nicht die Dinge, die in der Farbe erscheinen, sondern die verbindende Weltmacht des Lichtes; die Welt erscheint in Farbe und Licht.

Die Stimmung, die Farben unmittelbar hervorbringen und die viel energischer ist als die schnell verklingender Einzeltöne, beruht im allgemeinen auf dem Lichtbedürfnis des Geistes, das in direkter Beziehung zu seinem Lebensgefühl steht. Denn Licht ist die Bedingung alles tätigen Lebens in der Welt; es steigert jede Lebensfunktion. Man kann sich deswegen die Wirkung des Lichtes auf den ursprünglichen Menschen nicht groß genug vorstellen. Die Anbetung der Sonne, des Mondes, der Gestirne ist der unmittelbare Ausdruck davon. Finsternis umgekehrt wirkt lähmend auf das tätige Leben und ruft deswegen Schlafneigung hervor. Auch hier steht deswegen der Gegensatz von ernst und heiter im Vordergrund der ästhetischen Betrachtung, aber er nimmt von vornherein den Charakter von Lähmung und Erregung, Leiden und Wirken, Ruhe und Tätigkeit an. Herausscheinen des Lichtes aus der Finsternis

z. B. beim Aufglühen und Aufblitzen des Morgens ist deswegen ein hoher ästhetischer Reiz; Erblassen des Tages wirkt melancholisch. Abend- und Morgenstimmungen sind die natürlichen Gegenstände der Landschaftsmalerei.

Aber außer dem Erblassen und Aufglänzen hat das Lichtleben der Natur noch eine Reihe charakteristischer Momente. Das Licht kann in ruhigen Massen sich über die Dinge legen, sich über sie ausbreiten, sie wie mit einem Gewand einhüllen; dann wirkt es auch ähnlich wie etwa ein Prachtgewand an einem Körper, es spricht von einem Glanzvollen und Lebenswürdigen, das unter ihm liegt; oder es kann sich zerteilen und unruhig werden, aufblitzen, flimmern, still glühen, widerscheinen, durch bewegte Blätter fallen, auf sich kräuselnden Wellen tanzen, im Schatten sich ansiedeln usw. Dabei wirkt es nervös erregend, phantasiebelebend; es dient dann nicht mehr bloß dem allgemeinen Stimmungsgegensatz von ernst und heiter, sondern wird, wie das Zittern, Flüstern, Rauschen musikalischer Töne Ausdruck des subjektiven Lebens wird, so Ausdruck des ewigen Regens und Lebens geheimnisvoller Kräfte in der Natur selbst, der spezifische Ausdruck des Naturgeistes, der als eine große Einheit alles durchdringt. Man könnte so das Licht die Seele der Natur nennen. Die Körper, als tote, sind für sich finster; unsere ganze Erde ist bekanntlich für sich lichtlos und dunkel, aber die große kosmische Macht des Lichtes verbindet uns mit der Sonne, den Gestirnen, ist der einzige erscheinungsgemäße Ausdruck von dem Gesetz, das die Natur im ganzen zusammenfaßt. Wo es also aufblitzt, blitzt sozusagen die Weltseele auf, bekommt die Natur ein Auge, fängt sie an zu sprechen. Und so entstehen Eindrücke, die geistig charakteristisch sind wie die Toneindrücke und ebenso die Phantasie anregen. Ein Ahnungsvolles wird in der Seele lebendig, daraus kann Unheimliches werden, tröstlich Freund-

liches, süße Erregung, Hoffnung, Trauer, Sehnsucht. Wie wirkt z. B. das Licht aus dem Fenster in Böcklins Villa am Meere, mit dem Sturm, dem tobenden Meere, den dunklen wehenden Zypressen, oder der geheimnisvolle Lichtquell in der Nacht des Correggio!

52. Fortsetzung. Farben üben die erste charakteristische Wirkung durch denselben Gegensatz, den wir beim Lichte kennen lernten, den von Licht und Finsternis; daneben aber enthalten sie bekanntlich noch den von Wärme und Kälte. Die Physik sieht in allen Farben nur charakteristisches Licht, so wie die Farben auch im Sonnenspektrum erscheinen, und läßt das weiße Licht aus der gegenseitigen Neutralisierung der farbigen Lichter hervorgehen. Aber diese Auffassung kann der erscheinungsmäßigen Tatsache nicht widerstreiten, daß jede bestimmte Farbe auch ein Dunkel in sich enthält, daß die Farbe, wie die Alten sagten, ein *σκιερόν*, ein Schattiges ist, also eine Mischung von Licht und Dunkel. „Mischung" darf freilich nicht mißverstanden werden. Quantitative Mischung von Licht und Finsternis würde nur Dämmerung oder Grau ergeben. Es ist eine Durchdringung von Licht und Finsternis von qualitativer Art. Wir sehen z. B. deutlich, daß das Blau viel mehr Dunkel enthält als das Gelb; das Blau erscheint uns wie eine aufgehellte Finsternis, das Gelb wie ein getrübtes Licht; in dem Rot fühlen wir ebensoviel Licht als Finsternis, ebenso in dem Grün. Demgemäß sehen wir auch Blau aus der Finsternis entstehen, wenn das Dunkel des Weltraumes uns durch das beleuchtete Medium der Atmosphäre sichtbar wird, und Gelb aus dem Lichte, wenn umgekehrt die Sonne abends durch die gegen sie dunklen Dünste der Atmosphäre getrübt wird. Da nun Finsternis wie gesagt eine unmittelbare Wirkung auf unsere Stimmung ausübt, indem sie die tätigen Kräfte lähmt, die bestimmten Eindrücke vernichtet, so nimmt die Farbe in dem

Maße an dieser Stimmungswirkung teil, in dem sie finster ist; da umgekehrt das Licht tätig und heiter macht, so wirken auch die wesentlichen Lichtfarben erfrischend und aufheiternd. Indessen kann in jeder Farbe sowohl das Lichtelement als das Dunkle zur Erscheinung gebracht werden. Blau also hat ja das eine Mal etwas von Lichtheiterkeit an sich und kann (mit viel Weiß) uns nur den Prozeß der Erhellung des Finstern recht deutlich fühlen lassen, wie die Wirkung blauen Himmels zeigt; aber in sattem Ton wirkt es eine Dämpfung der Stimmung und ist deswegen bei orientalischen Völkern Trauerfarbe. Gelb umgekehrt kann recht wohl als Trübung des Lichts erscheinen und dann einen häßlichen, wehtuenden Eindruck hervorbringen, aber wenn sein Lichtcharakter kräftig betont wird, wenn es sich z. B. als Gold mit dem Glanz verbindet, wirkt es festlich erheiternd und belebend. (Vgl. Goethe, Farbenlehre 6. Abt. über die sinnlich-sittliche Wirkung der Farben.)

Zu dem Gegensatz von hell und dunkel kommt aber noch der damit nicht identische Gegensatz von warm und kalt. Gelb z. B. ist zwar die hellste Farbe, aber nicht die wärmste; diese ist Gelbrot oder Orange. Blau ist die kälteste Farbe, aber nicht die dunkelste, diese ist Violett. Der Ausdruck „warm und kalt“ ist selbstverständlich bildlich und bezeichnet nur, daß die Farben das eine Mal kräftig erregend, das andere Mal passiv stimmen; vergleichen wir den Übergang von Gelb zu Orange und den von Blau zu Violett, so bekommen wir den Eindruck, daß die Farbe warm wird, indem sie sich dem Rot zu entwickelt, indem sie den Eindruck eines Sichstreckens nach dem Rot macht. Dabei kann man nicht verkennen, daß vielleicht etwas Assoziatives mitwirkt; das Rot wirkt vielleicht als Farbe des Feuers, des glühenden Erzes, des erhitzten Menschen den Eindruck der Wärme. Indessen beweist die Wirkung des Roten, namentlich des

Gelbroten auf Tiere und Wilde, daß auch eine starke Einwirkung auf die Nerven stattfindet. Gelb hat eine spezifisch schwache Wirkung, ebenso Blau; beide werden aber intensiv beunruhigend durch die Mischung mit Rot; man bekommt also den Eindruck, daß die Farben warm werden, indem die Intensität ihrer Nervenwirkung gesteigert wird.

Die Stimmungswirkung der Farbe setzt sich also aus zwei Faktoren zusammen: Licht und Finsternis in den Farben wirkt heiter und ernst; Wärme und Kälte darin wirkt besänftigend oder erregend. Eine Farbe kann also zugleich erregend und ernst sein, so ist das Violett; zugleich erregend und heiter, so ist das Orange; zugleich sanft und heiter, so ist das Gelb, und zugleich sanft und ernst, so ist das Blau. Purpur und Grün sind die vollkommensten Farben, weil sie den ganzen Reichtum des Farbenlebens in sich haben; sie können nach der warmen und nach der kalten, nach der lichten und dunklen Seite wirken und so eine ganze Skala von Empfindungen entfesseln.

Goethe gibt dem Gelb eine heitere, muntere, sanft reizende Eigenschaft, warm und behaglich, und hebt hervor, daß es, beschmutzt und auf die Minusseite gezogen (nach Grün), oder unedlen Oberflächen mitgeteilt, sehr unangenehm wird; dies kommt davon her, daß dann das trübende Moment in ihm das herrschende wird, Trübung ist aber immer unangenehm. Rotgelb findet Goethe energischer, mächtiger, herrlicher, voll Wärme und Wonne. Gelbrot (Orange) steigert den Eindruck bis zum unerträglich Gewaltsamen; die Farbe scheint sich, wenn man sie starr ansieht, „wirklich ins Organ zu bohren". „Auch habe ich gebildete Menschen gekannt, denen es unerträglich fiel, wenn ihnen an einem sonst grauen Tag jemand im Scharlachrock begegnete." Blau in seiner höchsten Reinheit ist nach Goethe ein „reizendes Nichts", ein Widerspruch von Reiz und Ruhe. Blaue Wände scheinen zurückzuweichen — „Blau", sagen die Maler, „macht in einem Bild ein Loch" — und machen ein Zimmer leer und kalt, blaues Glas zeigt die Gegenstände im traurigen Lichte. Rotblau belebt nicht, sondern macht nur unruhig, gibt

also eine Sehnsucht nach Ruhe, wie Rotgelb eine Sehnsucht nach Tätigkeit; verdünnt, als Lila, hat die Farbe etwas Lebhaftes ohne Fröhlichkeit. Blaurot steigert noch die Unruhe („eine Tapete von einem ganz reinen gesättigten Blaurot müßte eine Art von unerträglicher Gegenwart sein"). Rot, bei welchem man nicht an das noch stark gelbe Spektralrot denken darf, sondern alles entfernen muß, was den Eindruck von Gelb oder auch den von Blau machen könnte, also Purpurrot ist die reine Mitte zwischen der Steigerung, die von Gelb zu Gelbrot und von Blau zu Blaurot führt, enthält „teils actu, teils potentia alle anderen Farben" und gibt einen Eindruck sowohl von Ernst und Würde als von Huld und Anmut, das eine im verdichteten (verdunkelten), das andere im hellen, verdünnten Zustand. „Eine Umgebung von dieser Farbe ist immer ernst und prächtig." Bei starkem Licht wird die Wirkung furchtbar: „Das Purpurglas zeigt eine erleuchtete Landschaft in dem Lichte des Jüngsten Tags." Grün ist die Farbe, in der das Auge eine „reale Befriedigung" findet. „Wenn beide Mutterfarben (Blau und Gelb) sich in der Mischung genau das Gleichgewicht halten, dergestalt, daß keine vor der anderen bemerklich ist, so ruht das Auge auf diesem Gemischten wie auf einem Einfachen. Man will nicht weiter und man kann nicht weiter. Deswegen für Zimmer, in denen man sich immer befindet, die grüne Farbe zur Tapete meist gewählt wird." Rot und Grün gleichen sich also, indem beide eine Mitte darstellen zwischen Blau und Gelb. Aber beim Grün ist diese Mischung eine unmittelbare Ausgleichung, daher alles Lichtstreben im Grün zur Ruhe kommt, wir wollen im grünen Zimmer höchstens noch einen Rahmen von Gold; eine grüne Landschaft kann keine Gegenfarbe in sich haben, wohl aber kleine lichte Farbflecken und Flecken von Weiß. Das Rot entsteht aber aus dem Blau und Gelb erst durch eine Aufwärmung, Beunruhigung, Steigerung, es ist deswegen die belebendste von allen Farben und verlangt die Gegensätze, aus denen es entstanden ist.

Verbindung von Farben kann nun den Stimmungseindruck steigern, abschwächen, in mannigfacher Weise nuancieren. Dunkles Blau und Purpur zusammen geben ein fühlbares Übergewicht des Dunklen und wirken so unbedingt ernst (man findet sie deswegen oft an dem Gewande Jesu vereinigt). Gelb wird man dagegen gern gegen lichtes Blau

stellen, weil dann ein gesteigerter Lichtcharakter entsteht, nicht, wie Dunkelblau und Rot, ernst, fast tragisch, sondern umgekehrt, sanft heiter wirkend. Das erste Paar verlangt als Basis das Dunkel, aus dem es ernst aufglüht, das zweite die gebrochene Farbe, aus der es wie reines Licht herausscheint. Gelb und Grün hat dagegen, wie Goethe mit Recht sagt, etwas „gemein Heiteres", da ihm das Gegengewicht des im reinen Blau vorhandenen Dunkels fehlt; es macht den Eindruck etwa von einem Menschen, der nur „lächeln kann und immer lächeln". Blau und Grün hat etwas „Gemeinwiderliches", „deswegen unsere guten Vorfahren diese Zusammenstellung auch Narrenfarbe genannt haben". Durch Grün wird der Charakter von Blau nur verderbt, nicht, wie durch Gelb, gesteigert; nur wenn Blau und Grün recht tief sind (wie an den schottischen Plaids), bekommen sie etwas Melancholisches, das zugleich männlich wirkt, wie bei einem, der sich in der Finsternis heimisch gemacht und nur das geringste von Aufhellung und das geringste von einer Nuance dieser Aufhellung ertragen kann.

Außer den Stimmungsmomenten, die in der Verschiedenheit der Farben liegen, kommen aber solche in Betracht, die auf dem Farbigen als solchem beruhen und auf seinem Gegensatz einerseits gegen das Licht, andererseits gegen das Dunkel. Goethe schildert, wie bei dem Künstler, der es mit dem Helldunkel zu tun hat, ganz von selbst das Verlangen nach Farbe eintritt, wie die Farbe als solche einen freudigen Eindruck macht, wenn sie gegen das Dunkel gestellt ist. „Man erinnere sich der Erquickung, wenn an einem trüben Tage die Sonne auf einen einzelnen Teil der Gegend scheint und die Farben desselben sichtbar macht." Dunkel erzeugt also ein Verlangen nach Farbe. Nun ist das Dunkel überall da notwendig, wo der Schein des Körperlichen erzeugt wird. Und daß dieser erzeugt werde, ist deswegen notwendig, weil,

wie wir gesehen haben, die Farbe nicht an sich, sondern nur an den Gegenständen zu einem selbständigen Kunstwerk werden kann. Dadurch kommt in die Malerei ein Widerspruch zweier Anforderungen: Farbigkeit und Helldunkel (Gegensatz der „schönfarbigen" und der Helldunkelmalerei). Dann wird das Problem die Erzeugung der Farbe aus dem Gegensatz von Licht und Dunkel, in dem man das eigentliche Geheimnis der besten Farbenwirkungen zu sehen hat.

53. Charakteristische Elemente der Anschauung. Unter den Elementen der Anschauung stehen sich besonders die gerade Linie und die krumme Linie als zwei charakteristische Erscheinungen gegenüber. Die erstere drückt das feste Streben, die Bewegung nach einem Ziel aus; die zweite läßt uns in diesem Streben zugleich einen Widerstand fühlen, der es ablenkt. Die erste ist außer dem, daß sie den Weg des Strebens darstellt, zugleich das Mittel, mit dem wir den Raum konstruieren und messen; auch damit knüpft sie sich an die tätige, geistige Seite im Menschen; sie ist männlichen, während die gekrümmte weiblichen Charakters ist. Damit stimmt auch überein, daß wir genötigt sind, die Bewegung in der Natur, sofern sie uns geistig faßbar sein soll, als eine von Haus aus gerade aufzufassen. In der Abweichung vom Geraden wird also ein Widerstand gegen den geistigen Willen fühlbar, etwas Naturhaftes (vgl. Delacroix, Tagebuch I, S. 199). Während wir also von dem Harmoniegefühl, das uns diese bloßen Anschauungsformen zu geben imstande sind, sagen mußten, daß es für sich von geringer Wirkung ist, so ist der Stimmungswert der geometrischen Anschauungselemente stärker, und er wird um so bedeutender, je größer die Ausdehnung ist, zu welcher sich die gerade und die krumme Linie erstreckt. Daher spielt in allem, was den ästhetischen Eindruck der Linien betrifft,

z. B. auch in der Architektur, die Ausdehnung derselben, die Größe, eine so wichtige Rolle.

Wenn wir nun aber auch hier ein direkteres Verhältnis zwischen dem Geist und der Erscheinung haben, so ist es doch nur der abstrakte gesetzmäßige, nicht der persönliche Geist, der sich in geometrischen Anschauungsmomenten einen Ausdruck verschafft, und die Phantasie hat für sich wenig damit zu tun. Die verschiedenen Sinnestäuschungen, auf welche die Psychologie nun in systematischer Weise hingewiesen hat, zeigen in erster Linie, daß bei der Konstruktion des Raumbildes durch die Seele Kräfte aufgewendet werden, nach denen wir z. B. die Gegenstände messen; deswegen empfinden wir diese Kräfte auch in der Erscheinung selbst, aber nur subjektiv und unbestimmt. Es werden darum auch die charakteristischen Elemente der Anschauung erst dadurch in höherem Sinne ästhetisch, daß sie als Ausdruck von natürlichen Kräften empfunden werden, d. h. wo sie an körperlichen Massen erscheinen (vgl. hierzu Lipps, Raumästhetik). Die psychologische Vermittlung für diesen Ausdruck mechanischer Kräfte bietet das Gefühl, das wir von Kraft und Schwere, von Sichstrecken, Sichbeugen, insbesondere von Stehen und Liegen in unserem eigenen Körper haben, und es tritt in charakteristischer Weise hier sogleich ein Gegensatz auf, der, abgesehen von diesem Kräftefühlen, ästhetisch bedeutungslos wäre: der des Wagerechten und Senkrechten. Steine z. B. werden als tragend oder lastend empfunden, je nach ihrer Form: in die Höhe gerichtet machen sie den Eindruck des Tragens, des Sichemporstemmens, in die Breite gedehnt geben sie die Last zu fühlen, jedes von beiden mehr, wenn sie zusammen sichtbar werden und unmittelbar aufeinander bezogen sind. Hier fühlt sich also der Geist hinein. Ein anderes charakteristisches Moment liegt in dem Gegensatz des Umschließens, Abschränkens einerseits, des

Aufschließens und Eröffnens andererseits. Welchen ästhetischen Reiz hat für das unverbildete ästhetische Gefühl jede Mauer! Man muß Kinder beobachten, wie gern sie sich Hütten machen, Eckchen suchen, Schlupfwinkel bauen, wie sie sich an Burgen freuen. Aber auch ein großer Teil der Naturwirkung beruht so auf dem Gefühl des Senkrechten und Wagerechten, des Ab- und Aufgeschlossenen, des Lastens und Tragens. Die stämmigen Äste der Eiche geben einen Eindruck, wie wenn sie das Himmelsgewölbe trügen, die Mauern eines engen Tals den des Umschränkten, Sicheren: „Dort im stillen eingeschloßnen Tal". Der Fels, der sich dem Wasserfall „entgegenstemmt", ist ein Riese, der kämpft; die Wolken, die schwer über das Land hereinziehen, eine dunkle Faust, die sich lastend auf uns legt.

Soweit die Zeit in Rhythmus und Zahl charakteristische Elemente enhält, ist sie schon bei den Tönen zur Sprache gekommen.

54. Der allgemeine ästhetische Charakter der Natur. Damit sind nun die ästhetischen Elemente der Natur im allgemeinen entwickelt und alle Kunst, die sich ohne Vermittlung der organischen Gestalt mit bloßen Elementen der Natur beschäftigt, ist in diesen Elementen beschlossen. Die Natur ist voll lichter durchsichtiger Farben, die dauerndste, in sich befriedigendste frischeste Farbe, das Grün, bildet ihren Hauptreiz; dann haben Blumen, Schmetterlinge, Vögel, auch vierfüßige Tiere, insbesondere der Sonnenländer, reichen, oft wunderbar vermittelten Farbenschmuck. Bei den Schmetterlingen z. B. kann man eine Reihe von Farbengesetzen beobachten: daß satte Farben oft in Schwarz eingefaßt werden, daß gebrochene Töne die reinen, die in ihnen gebrochen sind, herausstellen; oft sind kalte und warme Töne auf den Ober- und Unterflügeln ins Gleichgewicht gestellt. Das Licht, welches die Landschaft im ganzen beleuchtet, ist am sonnigen Tage warm; die Schatten enthalten die Reflexfarbe des Himmels und bilden dadurch ein kaltes Gegengewicht. Die Luft mischt den Formen mehr und mehr ein weißliches Blau bei und harmonisiert sie dadurch, so daß die ganze Landschaft als eine Geburt des Lichtes aus dem Graublau des Hinter-

grundes erscheint. Außerdem sorgen die Veränderungen des Lichtes für Stimmung. Der Abend übergießt die Landschaft je nach der Beschaffenheit der Luft mit Gelb oder Rot und gibt einen festlichen Feierabend; der Morgen, aus ganz kalten grauen Tönen allmählich aufglühend, ist voll Hoffnung und hat eine Art Schauer erwachenden Lebens. Wolken wirken unheimlich drückend, finster drohend; oder auch heiter lächelnd, phantastisch spielend, lichtverheißend. Mondlicht ist ein rechtes „Schauerlicht“, kalt im Unterschied von Sonnenlicht, und so die Schauer der Nacht vermehrend, indes der Mangel an aufhellenden Reflexen die Schatten schwarz macht, die Übergänge zerstört und so die Formen zerreißt, so daß die Nacht „tausend Ungeheuer“ schafft.

Fassen wir alles zusammen, so beruht die ästhetische Eigenschaft der Natur auf einer Reihe ihr durchaus wesentlicher Elemente. Für ihren *harmonischen* Charakter ist die Allherrschaft des kosmischen Einheitselements, des Lichtes, wesentlich, dem das ebenso kosmische Element der Finsternis gegenübersteht; in der Form des Himmelsblaus wirkt die Finsternis des Weltraums ebenso harmonisierend mit, wie das Licht der Sonne und des Mondes. Sodann wird die unendliche Mannigfaltigkeit der Körper harmonisiert in zwei Richtungen, einmal durch das Gesetz der Bildung von innen heraus, das alle organischen Wesen charakterisiert, in denen deswegen überall harmonische Formen, symmetrische Bildungen, weiche Linien, Rundungen usw. vorherrschen; dann durch das Gesetz der Entwicklung oder allmählichen Bildung, die in der Natur keinen Sprung duldet und deswegen alles vermittelt; auch das Gesetz der Anpassung wirkt mit und läßt den Eindruck z. B. der nordischen Landschaft mit ihren Lebewesen in allen Zügen charakteristisch verschieden von der südlichen und in sich selbst harmonisch erscheinen (vgl. Ruskin, The Stones of Venice, Bd. 2, Kap. 6, § 8). Für das *Charakteristische* in der Natur, ihren Stimmungswert sorgen die großen Gegensätze, die sie ganz beherrschen, der Gegensatz von Licht und Finsternis vor allem, sodann der von Ruhe und Bewegung; überaus wichtig ist z. B., daß Ruhe und Bewegung an einem und demselben Gegenstand wahrgenommen werden können; der festgewachsene Baum schwingt sich deswegen in weichen runden Linien, die Blätter rauschen oder lispeln, je nach der Stellung zueinander und nach der Art der Befestigung. Einen wichtigen Gegensatz bilden aber auch Berg und Tal, Fels

und Wasser, Gebirge und Flachlandschaft, die durch Kraft auf der einen, Reichtum und Fülle auf der anderen Seite ästhetisch werden. Das Schöne ist also kein Zufall und kein Fremdling in der Welt, sondern hängt mit der großen allgemeinen Gesetzmäßigkeit der Natur aufs engste zusammen.

Sobald übrigens der Reichtum, die Fülle der Natur einerseits, ihre Größe andererseits fühlbar wird, macht sich ein neuer Reiz geltend, den wir im nächsten Kapitel besprechen wollen.

Zweites Reich. Reich des objektiven Geistes.

55. **Der Reiz des Organischen oder das Plastische.** Aber allen bisher besprochenen ästhetischen Elementen fehlt wesentlich eines: sie können Erscheinung des Geistes *werden*, aber sie sind es nicht von Natur; der Geist, den wir in ihnen finden, ist ihnen nur von dem Subjekt geliehen, und die Seele kommt ihnen nicht wesentlich zu, sondern wird ihnen nur durch das freie Spiel der Phantasie. Von einer vollen Schönheit in der *Natur* könnten wir jedenfalls erst da sprechen, wo zwischen der Erscheinung und dem Geiste nicht ein Verhältnis spielender Symbolisierung, sondern ein gesetzmäßiger Zusammenhang stattfindet, wo der Geist wahrhaft objektiv geworden, wo der Körper Werkzeug des Geistes geworden ist, d. h. vor allem der menschlichen Gestalt gegenüber. In ihr erkennt sich der Geist erst wirklich als daseiend, und alle Wege, die die Phantasie geht, sind durch die objektiven Gesetze vorgezeichnet, welche die Gestalt zu einem Werkzeug des Geistes gebildet haben. Diese Gesetze spüren wir in uns selber; an unserem eigenen Körper fühlen wir die Bedeutung der vielfachen Gelenke, welche z. B. den Arm und die Hand, schlanke, sehnige Glieder zu einem so brauchbaren Werkzeug für geistige Zwecke, blühend gesunde Formen zu einem so wohligen Schauplatz geistiger Funktionen machen. Mit einem Worte: das Körpergefühl, das Gefühl für unseren eigenen Körper ist die sichere Basis für die ganze beseelende

Tätigkeit, welche die Phantasie hier zu leisten hat. Wir nennen die ganze Stufe nach der Kunst, die sie hauptsächlich beherrscht, das Plastische.

Man meint oft, der ästhetische Charakter oder die Schönheit einer menschlichen Gestalt beruhe nur auf gewissen Eigenschaften, wie Regelmäßigkeit der Bildung, Reinheit der Linien usw., also in den Elementen der ersten Stufe. Demgegenüber muß betont werden, daß jeder menschliche Körper an sich ästhetisch ist und es immer sehr stark wird in jedem Moment einer Beseelung im Gesichte und einer natürlichen Bewegung. Würden wir eine Zeitlang auf die Gesellschaft von Tieren beschränkt, so wäre uns auch ein Negergesicht ein Wunder von Schönheit. Denn es besitzt immer, was die Natur nie in Wahrheit besitzt, Beseelung und geistiges Leben. Selbst das Tier ist — und wie der Mensch auch in seinen häßlichsten Exemplaren — von Haus aus eine durchaus ästhetische Erscheinung. Aber wir fühlen sehr wohl auch den Mangel des Tieres. Der Kopf, für uns der unmittelbare Träger des geistigen Ausdrucks, hängt meistens an dem Tierkörper, während er den Körper des Menschen krönt. Die Stirne tritt bei dem sonst sehr schönen Kopf des Pferdes nicht als ein Glied für sich hervor, sondern setzt sich in einer wehtuenden langen Linie zu Nase und Maul fort; die Augen sitzen beim Tiere vielfach auf verschiedenen Seiten des Kopfes und können deswegen nicht fixieren, behalten also etwas Leeres oder entbehren der Zusammenfassung; das Maul, der vorderste Teil des Tierkörpers, macht das Tier in der Erscheinung zum Sklaven der organischen Notwendigkeit, des Stoffwechsels. Die Willensachse (d. h. die in der Richtung der Bewegung des Körpers gehende Achse) ist, nach dem Ausdruck Sempers, mit der Lebensachse (der Längsachse des Körpers) identisch, während sie im Menschen entgegengesetzt sind.

Selbstverständlich nimmt die organische Gestalt des Menschen an der Schönheit des allgemeinen Naturlebens teil. Farbe und Form des Menschen ist das Vollkommenste, was die Natur hervorgebracht hat. Die Flächen des Körpers werden nicht mehr verhüllt durch den spröden Glanz des Haares, sondern lassen die wunderbare Textur der Haut sehen; in zahllosen Höhen und Vertiefungen, durchsichtigen und undurchsichtigen Elementen wird die stärkere Färbung der inneren Teile verhüllt, und es entsteht jenes Weiß, welches gerade so viel Rot hat, um Leben und Reiz der Farbe spüren zu lassen, aber in der Mannigfaltigkeit des Gewebes, auf dem es sitzt, hundert Farbentönen Raum gibt, die in dem Gegensatz von Licht und Schatten, glatten und gerunzelten Flächen, von Glanz und Reflex wirksam werden. Dabei fehlt nicht der Übergang aus diesen verkochten und gebrochenen Farben in reinere Töne, das zarte Rot der Lippen, das Weiß des Auges und der Zähne, die bestimmtere Farbe des Haares, die Fähigkeit, Reflexe aufzunehmen, bringen genug Farbenkraft herein. So ist auch die Form des Körpers ein Wunder von Schönheit. Man versuche sich einmal vorzustellen, wie das Gebilde eines Armes reicher und mannigfaltiger und doch zugleich so einheitlich endigen konnte, als es in der Hand des Menschen endigt. Die Knochen sind nirgends gerade, sondern verlaufen in sanften Schwingungen, jeder eine reine Bildung für sich; die Muskeln zeigen, indem sie mit schmalen Bändern an den Knochen beginnen und in der Mitte anschwellen, überall die Wellenlinie. Die Bewegung irgend einer Durchschnittslinie durch den Körper ist fast überall von einem Reichtum und Schwung, die schon an und für sich den Körper zu einem ästhetischen Gebilde ersten Ranges machen. Nehmen wir dann noch innerhalb dieser Eigenschaften die charakteristischen Nuancen derselben bei Mann und Weib hinzu, die Tendenz

des Mannes zum Geraden, die des Weibes zum Runden und Gewölbten, so bekommen wir eine Vorstellung davon, zu welcher tiefen Bedeutung selbst die Elemente der ersten Stufe im Menschen entwickelt sind.

Allein zu diesem Reiz kommt nun an dem Körper des Menschen noch ein zweiter hinzu, der so wichtig ist und so stark wirkt, daß er einen Teil des ersten, wie die Plastik zeigt, entbehrlich machen kann; das ist der Reiz der organischen Zweckmäßigkeit, den wir von jedem plastischen Werk als einen Teil seiner Schönheit verlangen. Es ist eine Folge alter formalistischer Schönheitsbegriffe, der Überschätzung der Regelmäßigkeit z. B., daß man dieses wesentliche Ingrediens der Körperschönheit bis jetzt in der Ästhetik einigermaßen vernachlässigt hat. Fragt man sich aber, worauf der ästhetische Vorzug der Jugend vor dem Alter beruht, sieht man unbefangen in das Reich der Kunst hinein und besinnt sich z. B., worin die außerordentliche Wirkung etwa der Parthenonskulpturen liegt, so wird man erkennen, daß die herrliche Fülle der Glieder, die reine vollkommene Lebenskraft und Lebensblüte in ihnen der Erscheinungsreiz ist, der Anfang und Ende des ästhetischen Prozesses bildet. Es bedarf nur einer kleinen Aufmerksamkeit auf den Umstand, daß es die Erscheinung ist, die uns im ästhetischen Leben an sich heften muß, daß die Erscheinung als solche nur im Gefühl erfaßt wird, um zu bemerken, daß hier ein neuer Reiz auftritt, der nicht mit dem rein Sinnlichen und Anschaulichen der Farbe und Linie identisch, noch auf ihn zurückzuführen ist. Sicher könnte auch die plumpe Gestalt mit reinen Schönheitslinien umschrieben werden, aber es würde ihr dann der Reiz fehlen, der dem organischen Körper, besonders des Menschen, als solchem zukommt. Eine sehr lehrreiche Erwägung ist auch folgende: Man denke sich eine Gestalt, die von dem Künstler ausdrücklich mit der Absicht komponiert wird, den

ganzen Reiz und Schwung der Wellenlinie, wie wir sie am menschlichen Körper haben, zu entfalten, ohne daß aber dabei ein uns bekanntes Naturgebilde, in das wir uns als solches vermöge des eigenen Körpergefühls hineinfühlen könnten, entstünde, so wäre von dem ästhetischen Reiz, den wir an dem menschlichen Körper haben, das Beste verloren. Wir würden uns wohl in die abstrakte Linie und Fläche als solche hineinfühlen können, aber nicht in den Körper als solchen; das ganze Gebilde würde uns trotz seiner formellen Eigenschaften fremd und leer gegenüberstehen. Daraus erhellt klar, daß das Körpergefühl, d. h. das Gefühl unseres eigenen Körpers, eine selbständige Rolle in der ästhetischen Wertung des Körpers spielt, und diese Rolle besteht in dem unmittelbaren Reiz des Lebendigen, den wir vermöge der Einfühlung erfahren.

Trotzdem ist es klar, daß dieses Körpergefühl oder das Gefühl der organischen Zweckmäßigkeit noch nicht das eigentlich Ästhetische an dem inneren Prozeß ist, sondern nur die Rolle des Reizes spielt, der uns nun an das Innere des Körpers fesselt, so wie uns Linie und Farbe an das Äußere gefesselt haben. Man wende nicht ein, daß das Innere nicht zur Erscheinung gehöre. Zur Erscheinung gehört alles, was an dem gegebenen Wirklichen unmittelbar, d. h. ohne Vermittlung bewußter Tätigkeit *fühlbar* ist; und da uns unser eigener Körper unmittelbar fühlbar ist, so wird das auch durch Einfühlung der fremde Körper. Wie Form und Farbe die Erscheinung des Körpers als solchen sind, so ist der Körper selbst in seiner fühlbaren organischen Zweckmäßigkeit die Erscheinung der Seele. Erscheinung ist hier die Organisation des Körpers, das Kräfteleben in ihm; das Mittel, sie aufzufassen, ist das Körpergefühl.

56. *Der Reiz des konkreten Naturlebens* (Lebensreiz der Natur). Indessen muß hier nicht bloß von dem

organischen Körper die Rede sein, sondern auch von dem konkreten Naturleben überhaupt. Eigenschaften bildeten die ästhetischen Elemente der vorigen Stufe; Dinge, Sachen, reelle Lebensbedingungen, Produkte der Natur, das Ganze der Natur, die Landschaft, enthalten wie der organische Körper Reize, die von denen der ersten Stufe verschieden sind. Was uns an eine Landschaft fesselt, ist keineswegs bloß die Harmonie von Farben, der Schwung und die Reinheit der Linien, sondern die Kraft, die Fülle, der Reichtum, der lebendige Odem, die ewige Regsamkeit des Naturlebens, die Frische im Grün, der laue Hauch des Windes, der Duft des Waldes, das ewig Lebendige, feucht Erquickende im Wasser, die Stoffe überwindende Kraft im aufgetürmten Felsen, das sind ästhetische Elemente für sich und bilden einen Teil des Reizes der lebendigen Natur. Hier ist die Stelle, wo auch Empfindungen der nicht ästhetischen Sinne, des Geruchssinnes, des Temperatursinnes, Elemente im ästhetischen Leben werden können. Interessant ist es aber, den Punkt zu beobachten, wo das bloß Physische in das Ästhetische übergeht. Der frische Odem des Waldes übt eine belebende Wirkung auf den Körper, die Brust hebt sich leichter, die Kräfte spannen sich an, die Sinne schließen sich auf, um zu genießen. Ästhetisch aber wird der Vorgang erst, wenn die Vorstellung von dem Dasein einer solchen Welt zu einer Stimmung des Behagens wird; wenn das Objekt, das die Wirkung verursacht, die Natur, als das Subjekt oder der Träger dieses Lebens oder dieses Belebenden zum Bewußtsein kommt und uns so ihre Zweckmäßigkeit erscheint.

Diese Erweiterung des Begriffs von dem Lebensreize gibt uns nun erst die Möglichkeit, die Ursachen und Formen dieser neuen „Harmonie“ richtig zu bestimmen. Wenn ich eine gemalte Landschaft umdrehe, d. h. auf den Kopf stelle, so ist sie nach Formen und Farben noch dasselbe, was sie

vorher war, aber ihre Beziehung zur Wirklichkeit ist ihr genommen; sie ist noch ein Teppich, aber kein Naturbild. Damit hat sie auch ästhetisch alle die Momente verloren, die auf dem Naturcharakter der Darstellung, auf der Gegenständlichkeit des Dargestellten beruhen. Oder wenn jemand eine Landschaft in willkürlichen Farben macht, Getreidefelder intensiv violett, Bäume purpurn, den Himmel grasgrün usw., so behält sein Bild vielleicht immer noch den Reiz des Teppichs, aber es verliert den großen Reiz, der darin liegt, daß wir uns sagen: es ist die Natur, die Wirklichkeit, die diesen über das ganze Reich objektiver Zweckmäßigkeit hinausgehenden Überschuß von ästhetischen Qualitäten, von subjektiver Zweckmäßigkeit hat. Hier taucht eine religiöse Seite des ästhetischen Lebens auf. In dem Gefühl, daß die Natur nicht bloß Futter für Tiere und Menschen, sondern auch Elemente besitzt, die nur dem höheren Wohlgefühl des Menschen dienen, liegt dieselbe Offenbarung eines Göttlichen, wie in dem von Kant mehrfach betonten Bewußtsein, daß die Natur nicht nur Gesetzmäßigkeit, sondern einen freien Überschuß von Gesetzmäßigkeit für die Zwecke unseres wissenschaftlichen Strebens (wie z. B. in dem Gesetz von dem kleinsten Kraftmaß usw.) besitzt. Das ist dann der Grund, warum die größten Geister im Reich der Kunst diese Leidenschaft hatten, der N a t u r ihre Geheimnisse abzulauschen, zu zeigen, daß das Schöne, das sie uns bieten, eine Leistung der Natur ist. Der Begriff der Wahrheit tritt ein in das Reich des Schönen.

Das Ästhetische auf dieser Stufe hat also die Voraussetzung, daß die Erscheinung nun als E r s c h e i n u n g, d. h. an einem Wesen haftend, als gegebene Gesetzmäßigkeit des Wirklichen zum B e w u ß t s e i n kommt und doch dabei jenen freien Überschuß von subjektiver Zweckmäßigkeit, von Lustreizen enthält, den wir im Schönen suchen. Der Reiz beruht

darauf, daß die Natur in ihrer Gesetzmäßigkeit einerseits, in ihrer die Phantasie anregenden Willkür und Lebendigkeit andererseits gefühlt wird, also — hier kommt die Kantsche Definition des ästhetischen Zustandes im Subjekte zum Recht — auf der Übereinstimmung von Verstand und Phantasie (besser: Einbildungskraft, weil keine Einsicht in die Zweckmäßigkeit, sondern nur eine Einfühlung da ist). Schiller hat von diesem Gedanken aus in den Briefen an Körner trefflich und vom höchsten Standpunkte aus diese Art von Schönheit als Freiheit in der Notwendigkeit definiert; und es fehlt dieser Definition nichts, als die sorgfältige Anwendung auf die erfahrungsmäßige Wirklichkeit.

57. Der ästhetische Vorzug der menschlichen Gestalt. Lassen wir die Landschaft beiseite, von der man im allgemeinen sagen kann, daß sie überall ästhetisch wirkt, wo sie einen freien Überschuß von Leben und Form zeigt, wo sie wie „gemalt" aussieht, wo sie wie eine Künstlerin gearbeitet hat, wo sie Phantasie zeigt (das Romantische in der Natur, Flüstern, Dämmern) oder Spiel (Formenzierlichkeit, Leichtigkeit der Bewegung, Duft, Zartheit) oder Unendlichkeit und Übermacht — die Geschichte der Landschaftsmalerei gibt hier die wertvollsten Fingerzeige, vgl. den Aufsatz von Goethe-Meyer über Landschaftsmalerei —, so ist hier die Hauptfrage, durch welche Eigenschaften der fühlbare menschliche Organismus fähig wird, Ausdruck eines persönlichen und geistigen Wesens zu werden. Er hat diese Fähigkeit durch die Bewegung, die an die inneren Vorgänge geknüpft ist; denn auch die Erscheinung eines Charakters in den festen Gesichtszügen ist uns nur fühlbar, sofern wir in den Zügen das Resultat einer inneren Bewegung fühlen können. Die ästhetische Qualität der menschlichen Gestalt, ihre Phantasiemäßigkeit hängt also an ihrer Bewegungsfähigkeit. Dies gilt auch vom Tiere. Die Hauptfrage ist aber, wie das

Geistige als solches erscheinen kann. Die Vergleichung mit dem Tiere gibt hier am besten Aufschluß. Zunächst zeigt sich ein dreifacher Fortschritt der Menschengestalt in der Richtung einer Befreiung von der bloßen (mechanischen und organischen) Notwendigkeit. Der wichtigste ist die Bewegungsrichtung in drei Achsen, die den drei Dimensionen des Raumes entsprechen. Schon oben ist darauf hingewiesen, daß beim Tier die natürliche Bewegungsrichtung, also die Willensrichtung mit der Richtung des ganzen Körpers identisch ist, während beim Menschen die Richtung des Körpers in die Höhe geht; damit ist eine Loslösung vom Willensleben, Triebleben ausgedrückt. Indem dann zweitens die Arme von dem Bedürfnis des Tragens befreit sind und an dem Körper seitwärts hängen, entsteht nicht nur eine Ausbreitung des Körpers nach der dritten Dimension (der zwischen vorn und hinten sozusagen flachgedrückte Körper), sondern auch eine für den Menschen natürliche Bewegung nach der dritten Dimension („Ausbreiten" der Arme). Zugleich werden damit die Arme frei für den Dienst des seelischen und geistigen Lebens; statt Mittel der Bewegung zu sein, sind sie Mittel des Handelns, des Sagens, Deutens, dienen zum Ausdruck des Affektes (Händeringen), können in der Bewegung Ruhe ausdrücken, gefesselte Bewegung (Falten der Hände) usw. Drittens sind die sämtlichen Organe des Ausdrucks, d. h. diejenigen, auf welche der Affekt vorzüglich wirkt, in annähernd einer Ebene vereinigt: Stirne, Augen, Mund, Brust, Hände liegen im allgemeinen in einer Ebene und bewirken dadurch eine höchst konzentrierte Ausdrucksfähigkeit. In allen diesen Eigenschaften sind lauter Mittel zu sehen, dem Mechanischen und Triebmäßigen ein anderes entgegenzusetzen, um es in der Erscheinung zu überwinden; der Stützpunkt des Körpers ist so knapp wie möglich, um in der Erscheinung die Last weniger fühlbar zu machen;

von der Willensrichtung ist eine doppelte Abweichung möglich, eine ganz von selbst in der aufrechten Stellung gegeben; besonders wichtig ist, daß in der Zusammenfassung der Ausdrucksmittel im Gesichte der Mund, das Organ der Nahrungsaufnahme, durchaus den anderen Elementen des Gesichtes untergeordnet und so des tierischen Charakters und der Erinnerung an seinen Naturzweck entkleidet ist. Freiheit von Last, Trieb, Zweck liegt schon in der Gestalt des Menschen. Es liegt in der Natur der Sache, daß der Ausdruck des Lebens (im Unterschied von der Pflanze) hauptsächlich auf der Fähigkeit beruht, sich mit Hilfe der Gelenke, der Richtungsveränderung einzelner Glieder zu bewegen; der Ausdruck der Seele auf der Fähigkeit, sich in verschiedenen Richtungen zu bewegen oder sich innerhalb der allgemeinen Körperruhe zu bewegen; der Ausdruck des Geistes darin, die so als seelisch charakterisierte Bewegung in ihrem reinen Zweckcharakter zu hemmen (vgl. was nachher aus Schiller über Anmut und Würde zitiert wird). Wie dann die einzelnen Seiten des seelischen und geistigen Lebens, Vorstellung, Begehren, Empfinden, Gedanke, Gesinnung usw., ausgedrückt, wie in der Bewegung zugleich die Hemmung der Bewegung fühlbar wird, dies auszuführen muß einer Ästhetik der bildenden Kunst überlassen bleiben. Ein interessanter Versuch, die Verschiedenheit der plastischen Motive zu charakterisieren, ist Merz, „Das ästhetische Formgesetz der Plastik".

58. Die charakteristischen Seiten des Reizes der menschlichen Gestalt. Durch diese Mittel kann nun also der Reiz der menschlichen Gestalt phantasiemäßig vertieft und entfaltet werden. Dabei zeigen sich sogleich die beiden charakteristischen Momente, die wir auch in dem Reiche der bloßen Erscheinungsformen kennen gelernt haben, in dem Gegensatz von Mann und Weib. Die Gestalt des

Mannes macht den Eindruck des Straffen, Festen, Charakteristischen, die des Weibes den des Weichen, Runden, Biegsamen, Harmonischen. „Die griechischen Künstler“, sagt Winckelmann, „geben den Weibern nur wenig Verschiedenheit.“ Die des Mannes zeigt Kraft, die des Weibes Leichtigkeit oder Schmiegsamkeit; die des Mannes setzt sich zusammen aus festen, gehaltenen, dem Geraden sich annähernden, die des Weibes aus ausladenden, schwellenden, runden Linien. Die männliche Gestalt zeigt starke Muskulatur, die in Licht und Schatten mannigfaltig, kräftig auf die tätige Seite des Menschen hinweist; die weibliche verrät in der Fettumhüllung das Naturhafte, das sich in den zarten und nicht allzu zahlreichen Bewegungen der Linien und Flächen fühlbar macht. Im Mann ist der Geist Subjekt, der erscheint, im Weib die Erscheinung, die vergeistet ist; der Mann ist Geist, der Natur, das Weib Natur, die Geist geworden ist.

59. **Kraft und Leichtigkeit, Anmut und Würde.** Derselbe Gegensatz wirkt nun natürlich fort, wenn wir die Bewegung selbst nach ihren ästhetischen Qualitäten ins Auge fassen. Beim Gehen z. B. unterscheiden wir zwei wesentlich ästhetische Eindrücke, das Schreiten und das „Schweben“ oder die gehaltene Kraft und die spielende Leichtigkeit der Bewegung, das Gemessene und das „Runde“ der Bewegung; in beiden Formen zeigt sich das Geistige im Natürlichen, Freiheit in der Notwendigkeit. Höher hinauf wird dann die Bewegung direkt seelisch und überall wiederholt sich derselbe Gegensatz: spähen — blicken oder schauen, horchen — lauschen, sprechen — plaudern, überhaupt: das Bewußte und Unbewußte, das Zweckvolle und Spielende. Auf der höchsten Stufe wird dann der Gegensatz wirklich Ausdruck der Persönlichkeit in Anmut und Würde. Bewußtes und Unbewußtes müssen sich dann vereinigen. Willkürlichen Bewegungen allein, sagt Schiller, kann Anmut zukommen,

aber sie liegt nicht in dem, was durch den Zweck, sondern in dem, was durch die Empfindung unwillkürlich bestimmt ist, in der Art, wie die Bewegung vollzogen wird.

„Indem ich meinen Arm ausstrecke, um einen Gegenstand in Empfang zu nehmen, so führe ich einen Zweck aus, und die Bewegung, die ich mache, wird durch die Absicht, die ich damit erreichen will, vorgeschrieben. Aber welchen Weg ich meine Arme zu dem Gegenstand nehmen, und wie weit ich meinen übrigen Körper will nachfolgen lassen, wie geschwind oder langsam, mit wie viel oder wenig Kraftaufwand ich die Bewegung verrichten will, in diese genaue Berechnung lasse ich mich in dem Augenblick nicht ein, und der Natur in mir wird also hier etwas anheimgestellt. Auf irgend eine Art und Weise muß aber doch dieses durch den bloßen Zweck nicht Bestimmte entschieden werden, und hier kann also meine Art zu empfinden den Ausschlag geben und durch den Ton, den sie angibt, die Art und Weise der Bewegung bestimmen. Der Anteil nun, den der Empfindungszustand der Person an einer willkürlichen Bewegung hat, ist das Unwillkürliche an derselben, und er ist auch das, worin man die Grazie zu suchen hat.“ In diesem Unwillkürlichen kommt die Gesinnung zum Ausdruck, d. h. die ganze Seele des Menschen, in dem Willkürlichen nur ein bestimmter einzelner Zweck. Die Gesinnung findet aber dann den Ausdruck der Anmut, wenn sie die einer schönen Seele ist, d. h. einer Seele, in der Pflicht und Neigung harmonisch geworden sind, dann werden die Bewegungen „leicht, sanft und dennoch belebt; heiter und frei wird das Auge strahlen und Empfindung wird in demselben glänzen; von der Sanftmut des Herzens wird der Mund eine Grazie erhalten, die keine Verstellung erkünsteln kann.“ Umgekehrt ist Würde der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung. „Beherrschung der Triebe durch moralische Kraft ist Geistesfreiheit und Würde heißt ihr Ausdruck in der Erscheinung. Sie liegt in der Beherrschung der unwillkürlichen Bewegungen, wie Anmut in der Freiheit der willkürlichen. Würde wird mehr im Leiden, Anmut mehr im Betragen gefordert.“ „So wie wir Anmut von der Tugend fordern“ (damit sie nicht rigoros wird), „so Würde von der Neigung“ (damit sie nicht gemein wird). „Man fordert Anmut von dem, der verpflichtet, und Würde von dem, der verpflichtet wird.“ „Man muß einen Fehler mit Anmut rügen und mit Würde bekennen.“

Würde und Anmut haben selbst wieder ihre Nuancen, indem sie sich einander nähern oder voneinander entfernen. „Es gibt eine belebende und eine beruhigende Grazie. Die erste grenzt an den Sinnenreiz, und das Wohlgefallen an derselben kann, wenn es nicht durch Würde zurückgehalten wird, leicht in Verlangen ausarten. Diese kann Reiz genannt werden." Die beruhigende Grazie nähert sich der Würde, da sie sich durch Mäßigung unruhiger Bewegungen äußert. Zu ihr wendet sich der angespannte Mensch, so wie zu der belebenden der abgespannte. Diese kann Anmut genannt werden. Auch die Würde hat verschiedene Abstufungen und wird da, wo sie sich der Anmut und Schönheit nähert, zum Edeln, und wo sie an das Furchtbare grenzt, zur Hoheit. Der höchste Grad der Anmut ist das Bezaubernde, der höchste Grad der Würde ist die Majestät.

Alle diese ästhetischen Elemente haften an der Bewegung des Körpers und sind Entwicklungsformen, welche das Männliche und Weibliche, Kraft und Leichtigkeit dann annehmen, wenn sie nicht mehr bloß Ausdruck der animalischen Seele, sondern des Geistes sind.

Drittes Reich. Reich des unendlichen oder idealen Geistes.

60. Mischung des Individuellen und Allgemeinen im Reiz der dritten Stufe. Vom unendlichen Geist reden wir da, wo ein ästhetisches Element wirksam wird, das das Gesamtleben des Menschen nur als Mittel benutzt, um einen höheren Geist zu zeigen, vor dem das Leben des Menschen zunichte wird. Nicht in der bloßen Bewegung, sondern nur in dem Handeln einschl. Sprechen und den Schicksalen des Menschen und im Verhältnis von Handeln und Schicksal kann dieser Geist zur Erscheinung kommen.

Wie die individuelle Seele nicht mehr direkt in der

Form der Linie und Fläche als solcher, sondern nur in dem für uns fühlbaren Organismus erscheinen konnte, so kann der ideale Geist nicht in dem Organismus, sondern nur in den Funktionen der Seele selbst, d. h. in ihren Empfindungen, Bestrebungen, Vorstellungen zum Ausdruck kommen. Damit wird die Erscheinung noch mehr ins Innere gerückt und bedarf demgemäß noch mehr einer energischen Wirkung auf das Gefühl, um als Erscheinung zum Bewußtsein zu kommen, also eines stärkeren Reizes. Ohne Wahrheit ist hier in der Kunst gar nicht auszukommen; aber Wahrheit ist gleichbedeutend mit der Möglichkeit des Interesses und der Sympathie. Daraus besteht, wie wir sehen, der Reiz der dritten Stufe. Er ist auch hier von Haus aus nichts anderes als die Übereinstimmung des Gegenstandes mit der auffassenden Funktion, die volle Einfühlbarkeit in ihn; aber die Bedingungen dieser Einfühlbarkeit beruhen auf den allerhöchsten Elementen der geistigen Natur, auf der Übereinstimmung unseres individuellen und allgemeinen Wesens oder, rein theoretisch ausgedrückt, auf der Übereinstimmung unserer Phantasieinteressen mit den Vernunftinteressen. Um uns zu interessieren (rein durch die Erscheinung), bedarf eine Person, ein Ereignis, eine Handlung zuerst des Ungewöhnlichen oder, wie die alte Ästhetik gesagt hat, des Neuen oder des Wunderbaren, richtiger: des Besonderen und Individuellen, des Originellen, des Absonderlichen, des Gewaltigen, des Irrationalen, kurz dessen, was die Phantasie anregt. Aber dieses darf nicht bis zu einem Grad gehen, bei dem sich das allgemeine, vernünftige Wesen in uns dagegen auflehnt, sondern muß unsere allgemeinen Interessen benützen, um den Reiz zu vertiefen und dauernd zu machen: das Originelle darf nur in einer besonderen Mischung des Allgemeinen bestehen, das Neue muß zugleich, wie die alte Ästhetik gesagt hat, das Wahre sein. Ein Mensch also interessiert

z. B. durch das Irrationale der Leidenschaft. Aber die Leidenschaft muß eine für uns nachfühlbare, ihrem Gegenstand nach vernünftige sein; ein Leben interessiert durch seine Gebundenheit in Stand, Beruf, das Eigentümliche, das darin liegt, aber dies Eigentümliche muß ein menschlich Wertvolles sein; eine Begebenheit interessiert durch das Abenteuerliche, das in ihr liegt, aber dieses Abenteuerliche (wie z. B. im Märchen) muß an irgend etwas Vernünftiges in uns anknüpfen, wenn es uns nicht kindisch erscheinen soll usw. In diesem Irrationalen zeigt sich aber die Verschiedenheit des ästhetischen vom sittlichen Gesichtspunkt. Das Böse kann auch ästhetisch sein. Das Böse kann Interesse hervorrufen durch Kraft und durch die furchtbare Naturgewalt, die es hat. Das Gute ist nicht an sich poetisch, aber es wird poetisch, sobald es z. B. als Leidenschaft erscheint. Charakteristisch ist also hier, daß gleich von vornherein so ideale Kategorien, wie das Gute, das Wahre, schon im Reiz eine Rolle spielen.

Ja man könnte hier aus den beiden Kategorien des Wahren und Guten und ihres Gegenteils eine allerdings nicht vollständige Tafel der verschiedenen Formen des Reizes entwickeln, wenn man bedenkt, daß immer im Individuellen der Erscheinung das Allgemeine des Wahren und Guten fühlbar sein muß, sei es, daß es im Objekt selbst sich mit ihm mischt (indem z. B. das Böse durch Kraft des Intellekts gefällt), oder daß wenigstens im Subjekt das individuelle Verhalten in das Allgemeine, das Allgemeine in das Individuelle übergeht:

Das Gute, das Böse, das Wahre, das Unwahre
wird poetisch durch

Leidenschaft, intellektuelle Schwäche, Naturhaftigkeit,	Kraft oder Naturgewalt,	Irrationalität der Erscheinung,	Annehmlichkeit und Spannung,

als das

Naive, Rührende,	Furchtbare, Dämonische,	Lächerliche, Seltsame,	Idyllische, Abenteuerliche

(Gegensatz vom Individuellen und Allgemeinen im Subjekt),

oder durch

Leiden, Kampf,	Geist, Geschicklichkeit,	Individualität, Zufälligkeit,	Bedeutung,

als das

Pathetische, Heroische,	Schelmen-hafte, Intrigante,	Originelle, Typische,	Wunder-bare, Symbolische

(Gegensatz vom Individuellen und Allgemeinen im Objekt).

Wie anfechtbar auch eine solche Ableitung aus nicht ästhetischen Kategorien sein mag, jedenfalls gibt sie eine fast vollständige Übersicht über die Erscheinungsreize auf dieser Stufe und enthält lauter Kategorien von umfassender Bedeutung im Reich des Schönen.

Entfaltet wird das Interesse durch Spannung, also Widerstände, die sich dem Handeln des Menschen entgegensetzen; die Sympathie wächst sich aus zu Mitgefühl, Mitleid, Mitfreude, Furcht für andere, Schrecken für andere. Das hat die Phantasie zu leisten, indem sie uns das Innere des Menschen immer lebendig erhält.

61. Die Erscheinungsweise des idealen oder unendlichen Geistes im Gefühl durch die Phantasietätigkeit. Das Poetische. Das Ideale kann nicht mehr unmittelbar erscheinen, sondern sich nur im Gegensatz zu dem Individuellen, das in uns angeregt wird, fühlbar machen. Drückt es sich z. B. in Handlungen aus, so kann ja das Handeln selbst nicht mehr direkt sichtbar werden, wie etwa in der bloß physischen Bewegung das Seelische sichtbar wird. Denn zum Handeln gehört ein bestimmter innerer Zustand als Motiv, Verhältnisse, die es erklären und die wir kennen müssen, um beim Handeln eines anderen mitzutun, Ziele, die man sich steckt usw. Es gibt fast nur das Mittel der Sprache, um diese Momente zur Erscheinung zu bringen. „Da den Reden leichter und mehr Bestimmung und Bedeutung zu geben ist. als den Handlungen, so ist der Mund als Pforte des Geisterreiches

wichtiger als der ganze handelnde Leib.“ „Die Tat ist vieldeutig und äußerlich, aber das Wort bestimmt jene und sich und bloß (d. h. ausschließlich) die Seele“ (Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, II, S. 489). Daher denn das ganze Gebiet, von dem hier die Rede ist, wesentlich in der Poesie seinen Ausdruck findet; im Gebiet der bildenden Kunst haben wir deswegen nur die einfachsten Formen der Handlung, so wie sie nach Lessing „andeutungsweise durch Körper“ ausgedrückt werden kann, zu suchen. Fast nur in der Form der Stimmung kann uns die bildende Kunst den idealen Geist fühlbar machen; denn selten ist sie in der Lage, Motive, Umstände, welche eine Handlung für die Phantasie durchschaubar, für die Sympathie faßbar machen, uns unmittelbar zum Bewußtsein zu bringen, und immer ist sie in Gefahr, das Interesse dadurch von der Erscheinung abzuziehen. Daran ist die sogenannte historische Malerei des 19. Jahrhunderts gescheitert; ebenso liegt darin der Mangel der eigentlich novellistischen Malerei.

62. Lyrische Elemente. Die einfachste Form des Poetischen ist nun offenbar die, wo der Geist des Menschen selbst das Erscheinende und die Sprache die direkte Form der Erscheinung ist. Der ideale Geist tritt hier direkt im Übergang von der Empfindung zum Sprechen zutage. Jeder sprachliche Ausdruck der Empfindung ist eine Erhebung ins allgemeine Bild, ein Übergang vom Empfinden zum Denken, eine Läuterung der Empfindung durch Erhebung des Geistes vom individuellen Verhalten (dem Gefühl) zu dem allgemeinen Verhalten (dem Aussprechen des Gefühls). Nicht die Empfindung an sich, aber jedes Aussprechen einer Empfindung ist poetisch. Die Fähigkeit, Empfindung in Worte zu legen, ist an und für sich dichterische Begabung („Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide“),

die Poesie die Muttersprache des menschlichen Geschlechts, sofern Sprache zunächst Ausdruck der Empfindung war. Dabei ist nun eine doppelte Möglichkeit vorhanden, die sich darauf gründet, daß das geistige Gefühl selbst auf bewußter Vorstellungstätigkeit beruht. Die Empfindung kann aus der Vorstellung kommen und sie kann sich zu ihr erheben; im ersten Fall geht sie vom Allgemeinen zum Individuellen, im zweiten umgekehrt. Das erste Verhalten, wenn aus Betrachtung Empfindung quillt, nennen wir das elegische. Poetisch ist jede Empfindung, die aus freier Betrachtung entsteht, Byrons Childe Harold z. B. ist in diesem Sinne eine große Elegie. Wenn umgekehrt aus der Empfindung Gedanke quillt und sich darin zur Stimmung beruhigt, so nennen wir dies das melische Verhalten. Dies sind in der Tat die beiden Wege, auf welchen Empfindung poetisch wird. Das Geistig-Ideale erscheint im ersten Falle als Macht, indem es Empfindung wirkt, im andern Falle, indem es Empfindung verklärt und überwindet. Dieses Überwinden des Gefühls, seine Erhebung ins Geistig-Allgemeine findet seinen natürlichen Ausdruck im Vers. Daher entsteht an dieser Stelle von selbst die poetische Form. Seine Empfindung zu Versen zu machen, ist nur dann kein unnatürliches Verhalten, wenn die lyrische Dichtung selbst die Erhebung des individuell beschränkten Verhaltens zum geistig-allgemeinen ist. Es gibt Extreme, in denen die empfindungsvolle Betrachtung an ihre Grenzen geht. Sie geht an die Grenze der Betrachtungsseite im Epigramm, das aber nur so lange poetisch ist, als es noch einen Hauch von Empfindung hat („Dieser Monat ist ein Kuß, den der Himmel gibt der Erde, daß sie jetzund eine Braut, künftig eine Mutter werde"). Sie geht an die Grenze der Empfindungsseite, wenn das Musikalische, Interjektionsartige ganz vorherrscht, in dem Dithyrambischen, Berauschung am Laut,

Schall, am Gemeinsamen usf. Es ist aber festzuhalten, daß es sich hier nicht bloß, noch in erster Linie um Kunstformen, sondern um die Sprache handelt, sofern sie überhaupt Ausdruck zugleich eines Individuellen und eines Idealen ist. Nennen wir das ganze Gebiet das Lyrische, so ergibt sich folgende Einteilung:

Das Lyrische geht
entweder — oder
von Betrachtung zu Empfindung, von Empfindung zu Betrachtung,
das elegische Verhalten — das melische Verhalten
entwickelt das Extrem
des epigrammatischen, — des dithyrambischen Verhaltens.

Achten wir auf die beiden Mittel, durch welche die Sprache Empfindung erregt, das anschauliche oder malerische und das musikalische Element, so ist leicht zu sehen, daß im epigrammatischen Verhalten das malerische, im dithyrambischen das musikalische Element überwiegt, wogegen sie im elegischen und melischen im Gleichgewicht sind und sich bald nach dieser, bald nach jener Seite neigen können. Faßt man das ganze System als eine Entwicklung von dem Poetischen zum Prosaischen hin, so steht das Epigrammatische am Schluß; das Individuelle steckt dann bloß noch in der Form (Neuheit, Überraschung). Es gewinnt den individuellen Gehalt wieder, wenn die Sprache nun Ausdruck des Objektiven, Tatsächlichen, Erzählung von Begebenheiten wird. Gegenstand der ästhetischen Thätigkeit ist dann der Mensch als wollender, wie bei der lyrischen als empfindender.

63. Epische Elemente. Der Mensch als wollender drückt sich nicht in Worten, sondern in Handlungen aus. Handlungen setzen ihn in Beziehungen zur Welt des Objektiven, während er in Empfindungen für sich bleibt. Der unendliche oder ideale Geist erscheint also in dem Verhältnis des Menschen zur Welt. Dabei ist es natürlich, daß auf die Seite der Welt die ganze Summe des Erscheinungsmäßigen, Irrationalen fällt, der Mensch das Allgemeine und Ideale repräsentiert. Verhältnisse, Zustände, Begebenheiten im Verhältnis zum Menschen interessieren etwa durch ihre

Enge, ihre Zufälligkeit, Abenteuerlichkeit, ihre Schwierigkeit, ihre geschichtliche (nichtvernünftige) Bestimmtheit; zu den Verhältnissen, Umständen, Zuständen ist auch zu rechnen das, was im Menschen selbst bloße Voraussetzung seines Handelns ist, seine Naturbestimmtheit durch Geschlecht, Volk, Stand, Alter usf. Man sieht, daß hier das Objektive, Wirkliche in des Wortes verwegenster Bedeutung ästhetisch wichtig wird, eben als Objektives, Irrationales. Auf diesem ganzen Gebiet, das wir das Epische nennen, bedeutet die Erscheinung wieder unendlich viel (weswegen im Epos die Sprache vor allem ihre anschauliche Kraft entfalten muß). Poetisch wird sie sofort, sobald der lebendige Mensch, der hier als der Freie, Bewußte die Vernunft repräsentiert, zu ihr in Beziehung gesetzt wird. Die Beziehung kann im allgemeinen doppelt sein: er erweist sich (und damit das Ideale, Geistige) als Macht über sie oder er erkennt sie als Macht an und schmiegt sich frei in sie; das eine gibt die heroische, das andere die idyllische Stimmung, diese Grundformen alles epischen Empfindens. Der überwindende Held selbst ist entweder der Starke oder der Kluge, der die Objektivität Bekämpfende oder sie Benützende, der Heros oder der Schelm. Sein Streben ist immer ein vernünftiges, mit dem wir als idealem sympathisieren können, nicht immer ein kluges (Don Quichotte), aber, wenn kein kluges, dann ein sittlich-ideales; geht er unter, so ist der epische Reiz verschwunden, es wäre denn, daß er etwa im Untergehen siegt (Kriemhild). Die Welt, auf die er wirkt, ist entweder Natur oder Gesellschaft (Odysseus, Robinson, — Gil Blas, Wilhelm Meister); danach unterscheiden sich wesentliche Arten des epischen Stoffes, wie ihn der Dichter verwendet. Da das Irrationale auf seiten der Welt gedacht wird, so wird an dem Menschen wesentlich das Allgemeine, Typische ins Auge gefaßt; episch

ist in der Tat der Mensch wesentlich, sofern er aus allgemeinen mit seiner Umgebung harmonischen Beweggründen heraus handelt und selbst in sich ungebrochen oder ein Typus ist. Fassen wir alles zusammen, so ergeben sich folgende Kategorien:

1. Der Mensch wird episch durch Stärke und Klugheit. 2. Bestrebungen sind episch bei individuellen Zwecken (Zorn des Achilles, Heimfahrt des Odysseus, Rache Kriemhilds), die aber auf idealen Gesinnungen beruhen (Ehre, Treue usw.) Die Weltverbesserer, die allgemeine Zwecke verfolgen, sind nicht episch, sondern dramatisch. 3. Begebenheiten werden episch interessant, wenn sie irrational, zufällig, Hemmungen des menschlichen Bestrebens, schwierig, abenteuerlich, geheimnisvoll, schicksalsmäßig sind; 4. Zustände, wenn sie Tatkraft oder Geduld, Heroismus oder Selbstbescheidung herausfordern. In allen diesen Momenten sind Bedingungen zu sehen, unter welchen das Ideal-Geistige im Kampfe oder im Hineinschmiegen in das Wirkliche fühlbar wird.

64. Dramatische Elemente. Auch für diese Stufe ist der handelnde Mensch der Gegenstand. Aber ebenso ist es der empfindende. Das dramatische Interesse faßt die Handlung, wie sie aus der Empfindung, die Empfindung, wie sie aus der Handlung hervorgeht. Das Charakteristische ist, daß der ideale Geist hier nicht mehr ganz auf seiten des Menschen, das Irrationale auf seiten der Welt liegt; sondern der Geist hat das Irrationale in sich hineingenommen, so daß das Ideale in manchen Formen auf seiten des Objekts, etwa als sittliche Weltordnung, zu stehen kommt. Aber dramatischer ist es, wenn der Mensch den Kampf des Individuellen und Allgemeinen in sich selbst ausficht; der Konflikt, in dem wir den Menschen auch auf der epischen Stufe gesehen haben, erscheint hier als ein wesentlicher; er kann

deswegen nicht einfach aufhören, sondern muß zu einer prinzipiellen Entscheidung kommen. Hier dringt also Religion und Weltanschauung in einem breiten Strome in das ästhetische Gebiet hinein. Fassen wir das Lyrische so auf, daß sich der Mensch dort als Herr seiner selbst erweist (indem er seine Empfindung in Vorstellung und Spiel verwandelt); das Epische so, daß er darin sich als Herr der Welt erweist, so muß er im Dramatischen wieder als Herr seiner selbst erscheinen; oder auch als Sklave seiner selbst, so wird die allgemeine Weltvernunft Herr in ihm. Man kann sagen, daß das Wirkliche überall, wo es religiös wirkt, auch poetisch ist, und das Dramatische ist das Gebiet, wo das Ästhetische seiner Natur nach in das Religiöse übergeht. Daher treten hier als Pole Kategorien auf, die wir unter den ästhetischen Idealen in höherem Sinne wiederkehren sehen: das Tragische, der Humor. Als bloße ästhetische Elemente bedeuten sie freilich weniger. Unter dem Tragischen im natürlichen Sinne verstehen wir jedes Ereignis, in dem die Übergewalt des Schicksals, die Nichtigkeit des Menschen stark zum Ausdruck kommt (z. B. wenn jemand in dem Augenblicke stirbt, wo er die Hand nach einem längstersehnten Glück ausstreckt). Unter dem Humor, der hier charakteristischerweise nur subjektiv, als Stimmung, gefaßt wird, versteht man hier die Fähigkeit, mit den Dingen der Welt überlegen zu spielen. Im einen die höchste Nichtigkeit, im anderen die höchste Macht des Menschen; im einen der indirekteste, im anderen der direkteste Weg zum ästhetischen Spiel. Poetisch ist, was der Humor in der Welt sieht: das Lächerliche, und was die Tragik in dem Zuschauer wirkt: das Pathetische. In beiden subjektive Freiheit: alles Leiden ist poetisch, sofern es uns die Freiheit läßt, unsere Erschütterung zu genießen; alles Törichte, Unwahre, Schlechte, sofern es uns die Freiheit läßt, darüber zu lachen. Leiden

läßt uns die Freiheit, es zu genießen: 1. wenn es durch unser allgemeines oder ideales Wesen bestätigt wird (Hinrichtung eines abscheulichen Verbrechers), 2. wenn es durch das leidende Subjekt selbst bestätigt wird (der Mensch im Zustande der Reue), 3. wenn es als die natürliche Folge großer Bestrebungen erscheint, die uns die Überzeugung beibringen, daß der einzelne für das Allgemeine geopfert werden muß. In allen diesen Fällen bildet ein religiöses Gefühl die Voraussetzung für den ästhetischen Prozeß: im ersten Fall die Ehrfurcht vor der sittlichen Weltordnung, im zweiten vor der idealen Aufgabe des Menschen, im dritten vor der Solidarität der Menschheit. Das Schlechte läßt, wie oben schon angedeutet, uns die ästhetische Freiheit: 1. wenn es nur harmlos ist und sich mehr als anderen schadet (Falstaff), 2. wenn es sich selbst in seiner Irrationalität erfaßt und ironisiert (Mephistopheles), 3. wenn es uns Staunen abnötigt durch die für die Überwindung von Hindernissen nötige Kraft (Richard III.). Das Törichte wird ästhetisch, wenn es als Natur gegen die Kultur auftritt (das Naive); wenn es sich durch seine Zweckwidrigkeit selbst zu schanden macht und aufhebt („Die gezierten Frauen") usw. In allen diesen Fällen wird immer an der objektiven oder im Beschauer vorgehenden Vernichtung des Irrationalen das Rationale siegreich.

Zusammengefaßt lassen sich etwa folgende Typen als wesentlich dramatische Motive unterscheiden (die eine Ästhetik der Poesie noch mehrfach zu nuancieren hätte):

1. Der Schlechte wird zum Narren gemacht (subjektiv vernichtet) durch die Ereignisse (Der zerbrochene Krug, Der Geizige): Typus des irrationellen Lasterhaften.

2. Der Schlechte wird objektiv vernichtet durch die Ereignisse: Typus des unterliegenden Bösewichts (Franz von Moor).

3. Der Gute wird vernichtet durch seine innere Endlichkeit, Leidenschaft, Bedingtheit (Kabale und Liebe): Typus des edlen Schuldigen.

4. Der Gute triumphiert über die böse Weltmacht (Tell): Typus des sittlichen Helden.

5. Der Törichte triumphiert durch Harmlosigkeit, Natur: Typus des Humoristischen (die Bürger im Sommernachtstraum).

6. Der Törichte wird vernichtet durch Zweckwidrigkeit (Malvolio): Typus des Possenhaften.

7. Der Gescheite und Vernünftige wird vernichtet durch die sittliche Vernunft der Dinge (Wallenstein): Typus des tragischen Helden.

8. Der Gescheite siegt über die Unvernunft der Dinge: Typus des Intriganten (Bolingbroke).

65. Zusammenfassung. Bedeutung des Poetischen. Übergang zur Kunst. Zum Schluß dieses Abschnittes ist zu bemerken, daß, da der allgemeine Geist der für uns verständlichste ist, weil er ganz dem Reich der freien Zwecke, dem bewußten Leben angehört, die ästhetische Beseelung der Erscheinung durch Phantasie hier am vollkommensten ist. So wie wir uns in einen handelnden Menschen hineinfühlen können, können wir uns in kein organisches Gebilde und kaum in die allereinfachste Bewegung hineinfühlen. Daher sind hier die stärksten Wirkungen möglich; die tiefsten Erschütterungen des Gemüts, Hoffnungen, Enttäuschungen, Furcht, Schrecken, Mitleid, bis zu den Empfindungen des Gräßlichen und Entsetzlichen haben hier Platz, können ohne Schwierigkeit erweckt und durch die Macht des idealen Geistes überwunden werden.

Ob nun aber diese ästhetischen Elemente im wirklichen Leben ästhetisch wirken, das hängt von verschiedenen Umständen ab, vor allem davon, ob die sittlichen Instinkte des Menschen sich nicht dagegen auflehnen. Die echte ästhetische Freude am Stiergefecht oder gar am Gladiatorenkampf ist eine sittliche Roheit.

Auch der Künstler darf das Leiden der Menschheit nicht einfach zum Spiel für sich, kein Mensch den lebendigen Menschen zum Gegenstand bloß ästhetischer Beurteilung

machen; vollends „Schönheitskonkurrenzen“ haben etwas Ordinäres. Wir erhalten aber die Freiheit des ästhetischen Verhaltens unter gewissen Bedingungen. Einmal erhält sie der Künstler durch das heißere und tiefere Einfühlen in menschliche Zustände, welches ihm eigen ist und fremdes Leiden zum eigenen Leiden macht (Goethe und der junge Jerusalem); er hat damit seiner Mitleidspflicht genügt. Sodann macht die Zeitferne, das Abgeschiedensein des Menschen sie für die ästhetische Betrachtung frei (Geschichte aus dem Altertum wirkt schon ganz ästhetisch, daher: historisches Drama, historischer Roman). Endlich befreit die religiöse Auffassung der Dinge (z. B. unter dem Gesichtspunkte von Schuld und Schicksal) immer die Seele zum ästhetischen Spiel. Aber nicht dauernd kann sich der Mensch auf den Standpunkt der Gottheit stellen, für welche freilich der ganze Weltlauf ästhetisch wirken muß. Daher tritt an dieser Stelle die Notwendigkeit hervor, die Erscheinung des Lebens ganz zum Schein, das Leben zum Bild zu machen, oder die Notwendigkeit der Kunst. Für die Welt der Kunst ist die Spielfreiheit gesichert durch ihren Scheincharakter, der an folgenden Bedingungen hängt: 1. Die Kunst darf keine Täuschung anstreben, sondern muß als Kunst fühlbar sein; 2. die Scheinwelt der Kunst muß eine wirkliche Welt sein, wir dürfen nicht in die Lage kommen, Fragen an den Künstler richten zu müssen (z. B. wenn Unsittliches nicht durch die Welt des Künstlers gefordert wird, erscheint es als seine Absicht und ruft die sittliche Beurteilung auf den Plan); 3. die Scheinwelt muß eine vernünftige Welt (Lessing: ein Abriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers) sein. Nur allerdings darf man diese Forderung der Vernunft in der Kunstwelt nicht selbst zu einer unvernünftigen Forderung machen. Denn die Aufgabe der Kunst ist, mit dem Wirklichen, sofern es Er-

scheinung, also vielfach irrational ist, also auf unser Gefühl wirkt, fertig zu werden, und wir dürfen, ohne die Kunst zu entleeren, nicht einen Teil der Wirklichkeit von der Kunst zum voraus ausschließen. Es ist deshalb z. B. eine törichte Forderung, daß nur der Schuldige leiden dürfe. Vielmehr kann es dem Künstler gelingen, auch das Leiden des Unschuldigen zu einer befriedigenden Wirkung zu bringen, wenn er nur anschaulich zu machen weiß, daß in der Welt Kräfte walten, durch die das ausgeglichen wird; z. B. daß der Mensch sich auch darüber noch erheben kann, daß er freiwillig leiden kann, oder wenn er uns nur tief zum Bewußtsein bringt, daß es die Bedingungen der Endlichkeit sind, an denen der Mensch zugrunde geht, daß er dem Recht des Unendlichen geopfert wird.

III. Die Verwirklichung des Schönen.

A. Das Wesen der Kunst.

66. Die Notwendigkeit der Kunst hat sich schon an verschiedenen Stellen der bisherigen Erörterung herausgestellt. Im Gebiete des Gehörsinns haben wir kaum wirklich ästhetische Erscheinungen in der Natur; die Sprache ist selbst schon Kunst, der Gesang der Vögel, das Rauschen und Tönen in der Natur sind zu formlos, als daß sie einen vollkommenen ästhetischen Eindruck machen könnten; im ganzen Gebiete des Gehörs zeigt die Natur nichts, was wir etwa der großen Harmonie von warmen und kalten Tönen in der Natur, dem Glühen eines Abendhimmels vergleichen könnten. Farben umgekehrt haben den Mangel, daß sie in nur äußerlichem Zusammenhang mit den Dingen selbst stehen, also zu wenig von ihrem Wesen aussprechen; Formen der Anschauung den, daß sie zu abstrakt und gefühlsleer sind.

Im Gebiete des objektiven Geistes tritt ein anderer Mangel auf; die wichtigste ästhetische Kategorie, das Leben selbst, im Sinne des Lebendigseins, bringt hier einen ästhetischen Nachteil mit sich, weil es den Gegenstand zu flüchtig macht, als daß er Objekt der Betrachtung werden könnte. Außerdem macht sich auch hier schon der Mangel bemerklich, daß, wenigstens auf den höheren Stufen, es dem feineren Gefühl unmöglich wird, sich eine rein ästhetische Anschauung zu gestatten; dies ist sittlich fast nur möglich, wenn sich das Verhältnis zum Gegenstande bis zur Liebe steigert, was auch an sich die normale Folge der Schönheit, Anmut, Würde wäre. Vollends ist das, wie eben gezeigt, auf der dritten Stufe, der des allgemeinen Geistes, der Fall, wo überall die Gesichtspunkte des Guten und Wahren oder Zweckmäßigen hereinspielen. Auf allen Stufen aber macht sich bemerklich: einmal, daß die ästhetische Betrachtung nur durch eine künstliche Abstraktion vom individuell egoistischen und allgemein geistigen Interesse möglich ist, durch welche Abstraktion der Gegenstand erst zur Erscheinung gemacht wird; sodann, daß die Natur nirgends ein ungestörtes Verweilen in der Erscheinung erlaubt, weil der ästhetische Gegenstand nicht aus dem Zusammenhang mit anderen, nichtästhetischen oder gar häßlichen herausgehoben ist. Ob in der Natur kein vollkommener ästhetischer Gegenstand, also z. B. kein ästhetisch vollkommener menschlicher Körper möglich ist, wie die frühere Ästhetik behauptet hat, wagen wir nicht zu entscheiden — warum sollte übrigens in der unendlichen Fülle von Varietäten, die die Natur schafft, nicht einmal auch das ästhetisch Fehlerlose vorkommen können? —; aber daß kein vollkommenes ästhetisches Verhalten gegenüber der Natur möglich ist, ist zweifellos; gerade ihr höchster ästhetischer Vorzug, ihre unendliche Lebendigkeit ist die Ursache davon.

Es entsteht nun also aus der ästhetischen Anlage der Natur die Kunst als ideale menschliche Zwecktätigkeit, mit der Aufgabe, den Geist im umfassendsten Sinn zum Gefühl seiner selbst zu führen, indem sie ihm die Anschauung seiner selbst in der Erscheinung ermöglicht. Sie macht aber nun, indem sie das an sich leblose Material beseelt, die Erscheinung zum bloßen Schein; und wenn wir auch nicht sagen können, daß die ganze Wirkung der Kunst deswegen auf Illusion beruhe (Konrad Lange, Das Wesen der Kunst), weil man, wie oben gesagt, den Ausdruck „Illusion" billig nur da anwendet, wo man die Vorstellung der Wirklichkeit des Gegenstandes braucht (was z. B. im Gebiete der Sympathie nötig ist), so ist es doch sicher, daß der künstlerische Genuß das Leben im Gegenstande, der an sich tot ist, selbst erst schaffen muß, daß also die Tätigkeit der Phantasie eine viel intensivere ist. Aus ebendem Grunde muß aber auch die Erscheinung viel intensiver, ja wahrhaft vollkommen beseelt sein; denn im Kunstwerk hilft nicht eine tatsächliche Lebendigkeit über die Mängel einer erscheinenden Lebendigkeit hinweg.

67. Scheinhaftigkeit in der Kunst. Daß nun die Erscheinung, welche die Kunst gibt, ein bloßer Schein ist, darüber darf sie uns keinen Augenblick im Zweifel lassen, wenn nicht die Freiheit der ästhetischen Betrachtung gestört werden soll. Daß der Gegenstand der Kunst ein bloßer Schein ist (was allerdings nur da in Betracht kommt, wo sie Nachahmung ist), ist ja gerade ihr wesentlicher Vorzug gegenüber der Natur, und sie würde also sehr zweckwidrig handeln, wenn sie das Bewußtsein davon, welches uns die volle ästhetische Freiheit gibt, zerstören würde. Man versteht es daraus, daß Schiller in der Einleitung der Braut von Messina es geradezu als die Aufgabe des Dramatikers bezeichnet, durch den Geist der Betrachtung im Chorlied

die Illusion und die individuelle Gebundenheit aufzuheben; daß der Vers in der Tragödie trotz seiner Abweichung vom Wirklichen nicht stört, sondern die ästhetische Wirkung fördert, weil er uns das Bewußtsein einer Scheinwelt lebendig hält.

68. Scheinhaftigkeit erreicht durch Abstraktion. Die Vielheit der Künste. Das wichtigste Mittel aber, dieses Bewußtsein zu erhalten, ist das, daß der Künstler sich nicht aller, sondern nur einzelner Erscheinungselemente bedient, um den Geist auszudrücken und darzustellen. Er nimmt entweder den Ton für sich oder die farbige Fläche oder den Körper ohne Farben, oder die Sprache unter Abstraktion von den übrigen Elementen, und so entstehen mannigfaltige Künste, die aus der Eigentümlichkeit ihres Materials sehr verschiedene Gesetze für die Gestaltung des Schönen erlangen. Denn sie erhalten ihr besonderes Recht nur dadurch, daß sie geistige Elemente ausdrücken, die nur in diesem Material vollkommen ausgedrückt, oder Stimmungen, die nur in diesem Material vollkommen erreicht werden können. Dadurch allein nämlich wiegen sie die Mängel auf, die ihnen infolge der Einseitigkeit ihres Materials anhaften, und sind imstande, den vollen Kreis ästhetischer Wirkungen zu umschreiben. Es ergibt sich daraus das Gesetz, daß die eigentliche Aufgabe jeder Kunst nur in dem liegen kann, was ihr allein möglich ist, daß also z. B. ein Gemälde, dessen Gegenstand ebensogut oder gar besser mit Worten zur Wirkung gebracht werden könnte, von dem wahren Wege der Malerei abliegt.

69. Mängel und Vorzüge der einzelnen Künste. Jede Kunst hat hiernach einen besonderen Mangel vom Gesamtideal des Schönen aus, aber auch einen besonderen Vorzug, jede befriedigt eine Seite des ästhetischen Triebes am meisten. So ist die Musik in gewissem Sinne die reinste

Kunst, weil sie am meisten freies, von keiner Rücksicht auf Wahrheit eingeengtes Spiel ist, und weil sie die stärkste Erscheinungswirkung macht, indem sie direkt auf die Nerven wirkt. Die Architektur umgekehrt ist die höchste Kunst, weil sie den Zusammenhang mit dem reellen Leben am festesten hält und den lebendigen Menschen selbst als Seele hat (denn das architektonische Kunstwerk ist nur ein erweiterter Leib des Menschen). Für diese Vorzüge zahlt aber die Musik damit, daß sie am weitesten von dem Reichtum wirklicher Lebensformen entfernt ist, die Architektur damit, daß sie an das lebloseste und kälteste Material gebunden ist und nur allgemeine Stimmungen zum Ausdruck bringt. Die Plastik ist die höchste Kunst, weil sie die vollste körperlichste Erscheinung des objektiven Geistes ist, den am vollkommensten realisierten Geist darstellt, aber sie hat den Mangel, daß ihr der rein sinnliche Reiz verloren geht und daß sie in die Gesetze der Schwere eingeengt ist. Die Malerei hat bloß Fläche, dafür gibt sie die reelle Erscheinung in ihrer sinnlichsten Wirkung; die Poesie hat einen unermeßlichen Gegenstand, den tiefsten, reichsten, bewußtesten Geist zum Gegenstand; aber sie vermag ihm nur eine kümmerliche Erscheinung in dem Wort zu geben und ist für alle Anschaulichkeit an die unzuverlässige Hilfe der Einbildungskraft gewiesen.

70. **Idealisierende Tätigkeit der Kunst.** Die Aufgabe jeder Kunst besteht deswegen in einem doppelten Ziele, dem, das sie als Kunst hat, und dem, das sie als diese Kunst, vermöge ihres Materials, hat. Die erste Aufgabe ist die, die Erscheinung zu idealisieren, d. h. sie bis in die letzte Faser zu beseelen. Es ist nicht genug, daß Schönheit da sei, wie wir sie auch in der Natur finden, sondern es soll nichts als Schönheit da sein, in der Weise, daß jedes einzelne Element der Erscheinung zu der Gefühls-

wirkung beitrage. Demgemäß darf sich der Künstler nie durch die Erscheinung in ihrem unendlichen Reichtum verführen lassen, sie ganz aufzunehmen, sondern er muß alle Momente ausscheiden, die nicht zur Wirkung des Ganzen beitragen. Das Ganze ist aber dasjenige ästhetische Moment, welches den Künstler veranlaßt hat, sein Werk zu schaffen, wir können es die Seele des Kunstwerkes nennen. Die Aufgabe des Künstlers besteht darin, diese Seele rein zur Erscheinung zu bringen. Wer also, von irgend einem geistigen Vorgang, einer Handlung oder derartigem ergriffen, dies zur Erscheinung bringen will, tut als Maler wohl daran, uns nicht zuviel mit dem sinnlichen Reiz der Farbe zu behelligen; wer von einem beseelten Bewegungsmotiv ergriffen ist, darf nicht zuviel Reiz in Gesicht nnd Form legen, um nicht das Interesse von der Seele des Kunstwerkes abzulenken. Die idealisierende Funktion der Kunst besteht also darin, daß sie ein Ganzes, ein in jedem Punkte Sinnvolles und durch den Zweck des Ganzen Notwendiges erzeugt. Schon diese Tätigkeit wird vielfach Stilisieren genannt.

71. Stilisierende Tätigkeit der Kunst. Es entspricht aber dem Sprachgebrauch besser, wenn wir unter dem Stilisieren diejenige Funktion verstehen, vermöge deren der Künstler im Kunstwerk den spezifischen ästhetischen Reiz seines Materials zur Geltung bringt; wir sprechen von einem plastischen Stil, von einem malerischen Stil, von einem epischen Stil. Die Eigenschaften, die wir mit diesen Ausdrücken vom Kunstwerk verlangen, beruhen auf der Natur seines Darstellungsmittels. Epischer Stil z. B. ist ein solcher, der die Vorzüge, welche das erzählende Verhalten für den Genuß der Erscheinung des Geistes hat, vollkommen ausnützt: Ruhe, Breite, Anschaulichkeit, Verweilen beim Einzelnen, Aufhebung der Spannung: das sind wesentliche

Momente des epischen Stils oder der Stilisierung im Epos (vgl. Briefwechsel von Schiller und Goethe über epische und dramatische Kunst). Die idealisierende Tätigkeit ist überall gleich in der Kunst; daß es einen sogenannten naturalistischen „Stil“ ohne Idealisierung geben könne, ist eine jetzt wohl überall aufgegebene Täuschung; die stilisierende Tätigkeit ist verschieden in den einzelnen Künsten, weil sie auf dem verschiedenen Material beruht. In der Plastik z. B. gibt die Notwendigkeit, den Körper als Körper, d. h. zuerst in seiner Dreidimensionalität, dann in seiner Schwere und der Aufhebung der Schwere fühlbar zu machen, das entscheidende Stilgesetz (Hildebrand, Das Problem der Form). Sie kann sogar innerhalb der einzelnen Kunst verschieden sein, wenn ihr Material ein mannigfaltiges ist; so unterscheiden wir innerhalb der Malerei den malerischen, den zeichnenden und den Helldunkelstil, je nachdem der Künstler die Farbe oder den Kontur oder das Licht zu seinem spezifischen Ausdrucksmittel wählt. Während also Idealisierung das Gesetz ist, das der Geist der Erscheinung auferlegt, so ist Stilisierung das Gesetz, das die Erscheinung dem Geist auferlegt. Der Unterschied von charakteristischem und harmonischem „Stil“ ist, wie wir sehen werden, nicht ein Unterschied der künstlerischen Tätigkeit, sondern ein Unterschied des ästhetischen Ideals.

72. **Hauptrichtungen der Kunsttätigkeit.** Endlich ergibt sich aus dem Bisherigen über den Ursprung der Kunst, daß dieser der Natur der Sache nach ein doppelter sein kann, weil die ästhetische Funktion, wie früher erwähnt, die doppelte Seite hat, den Geist aus dem Wirklichen heraus- und ihn in das Wirkliche hineinzubilden. Der eine Künstler geht vom ästhetischen Reiz des Wirklichen aus und sucht diesen vollkommen zu beseelen; wir können ihn den realistischen oder auch den objektiven und den naiven Künstler

nennen. Der andere geht von der seelischen Erregung aus, dem Bedürfnis jeder starken seelischen Erregung, sich selbst gegenständlich zu werden, und arbeitet so den Geist in die Erscheinung hinein; diesen Künstler können wir den idealistischen, subjektiven und, um den Schillerschen Ausdruck zu gebrauchen, den sentimentalen nennen. Diese Ausdrücke sind nicht zu verwechseln mit dem sogenannten idealistischen und naturalistischen oder, wie Vischer es ausdrückt, dem direkt und indirekt idealisierenden Stil, obwohl der naive Künstler vermutlich stärker an der Erscheinung haften wird als der sentimentale, also mehr naturalistisch sein wird. Der Versuch, der heutzutage gemacht wird, nur den ersten Weg als den wahrhaft künstlerischen gelten zu lassen, scheitert an der Tatsache der Kunstgeschichte, welche uns z. B. zeigt, daß die Poesie im ganzen der ersteren, die Malerei wesentlich der zweiten Seite angehört, einfach deswegen, weil die Poesie kein in demselben Maße sinnlich reizendes Material hat.

73. Das künstlerische Ideal. Wie differenziert sich nun die Schönheit, als Ideal der Kunsttätigkeit betrachtet, in konkreten Formen? Dies ist die Frage, welche die Ästhetik hier zu lösen hat. Sie betrachtet das Schöne als Ideal des selbstbewußten Geistes und untersucht die Bedingungen seiner Verwirklichung, soweit sie Bedingungen der Selbstverwirklichung des Geistes sind. Diese Untersuchung ist metaphysischer Art, und wir haben es also hier mit dem metaphysischen Problem der Ästhetik zu tun. Die Methode wird philosophisch, d. h. dialektisch, weil sie aus dem Einfachen das Mannigfaltige erzeugen muß, oder sie wird teleologisch, weil sie aus dem feststehenden Zweck die Bedingungen für diesen Zweck herausarbeitet. Wenn auf diese Weise die Zwecke der Kunst festgestellt sind, werden wir es mit den Stufen und mit den Arten der Kunst zu tun haben, die sich aus diesen Zwecken ergeben.

B. Das metaphysische Problem der Ästhetik oder die Kategorien des ästhetischen Ideals.

a) Das Häßliche.

74. **Das Häßliche als Form des Ästhetischen.** Indem das Schöne zum Ideal wird, erzeugt sich von selbst die Vorstellung seines Gegenteils, des „Nichtseinsollenden", das wir auf dem ästhetischen Gebiete das Häßliche nennen. Die Natur kennt im strengen Sinne kein Häßliches, wohl aber die Menschenwelt und die Kunst. Häßlichkeit entsteht nur da, wo die ästhetische Betrachtung gefordert und dann vereitelt wird; das ist nur der Fall, wo menschliche Zwecktätigkeit in ästhetischer Richtung wirksam war. Soll ästhetische Betrachtung gefordert werden, so muß mindestens eines der ästhetischen Elemente da sein, sei es Reiz oder Beseelung, Erscheinung oder Geist, der erscheinen will; die Häßlichkeit wird dann in dem Nichtvorhandensein des anderen Elementes beruhen. Die Erscheinung z. B. kann übercharakteristisch werden, das Harmonische überharmonisch, d. h. eintönig, so daß in dem einen Falle die Harmonie, im anderen das Charakteristische oder das Leben zu kurz kommt. Man braucht also in dem Begriff des Schönen immer nur das eine der Momente so weit zu steigern, daß das andere zerstört wird, um das Häßliche zu bekommen. **Das Häßliche liegt also auf dem Wege des Schönen.**

Allein das Schöne kann über das Häßliche hinüberkommen, indem sich der Geist einer höheren Stufe seiner als eines Mittels für seine Zwecke bedient. Dadurch wird es selbst in den Dienst des Schönen gezwungen, das Schöne bereichert sich und vertieft sich dadurch und wird innerlich gegensätzlicher; es erklimmt damit selbst eine höhere Stufe. Diese Bedeutung, welche das Häßliche für die Entwicklung, Entfaltung, Bereicherung des Schönen, für seine Erhebung aus der Allgemeinheit zum konkreten Dasein hat, hat ins-

besondere die Ästhetik der späteren Hegelschen Schule bis auf Schasler und E. v. Hartmann erkannt und für die Gliederung des Schönen fruchtbar gemacht. Zum Vorzüglichsten darüber gehört auch heute noch der betr. Abschnitt in Zeisings ästhetischen Untersuchungen.

Das Häßliche kann, wie gezeigt, auf doppelte Weise entstehen: indem das Moment der Erscheinung oder indem das Moment des Geistes über sein Maß (eben das Maß des Schönen) hinaus gesteigert wird. Deswegen entstehen aus dem Begriffe des Schönen zwei Kategorien des Häßlichen, und auch hier entwickelt sich das Schöne in Gegensätzen. Das Komische z. B. entsteht dadurch, daß zunächst der Geist verloren geht, indem der Gehalt des Schönen zu klein, untermenschlich, untervernünftig oder gar widervernünftig wird; der Geist wird aber wiedergewonnen, indem unser eigner Geist das Widervernünftige für sich zum freien Spiel macht und so in der Unvernunft seiner eigenen Freiheit bewußt wird. Damit ist freilich nicht mehr objektive Vernunft, sondern nur noch subjektive erreicht, der Geist des Betrachtenden hebt das Widersinnige in sich selbst (d. h. in dem Geist selbst) auf. So geht, wenn das Erhabene sich zum Unheimlichen steigert, die Freiheit der ästhetischen Betrachtung, also die Erscheinung verloren, und sie wird wiedergewonnen, wenn der Geist (nun als allgemeiner oder absoluter, d. h. mit der objektiven Weltvernunft sich identifizierender Geist) sich über das Unheimliche (welches die beiden Momente des Unendlichen und des den Menschen Bedrohenden enthält) erhebt. Damit wird die Erscheinung wiedergewonnen und Raum für das Spiel der Phantasie.

b) Die Kategorien des Schönen.

75. **Die Schwierigkeit der ästhetischen Kategorientafel.** Die Schwierigkeit, eine Tafel der ästhetischen

Kategorien aufzustellen, ist deswegen so groß, weil man entscheiden muß, welche der sehr zahlreichen Prädikate von ästhetischem Charakter einander im Wert gleich stehen und wirklich ein System miteinander bilden. Besonders schwierig wird die Frage noch dadurch, daß sich auch solche Begriffe herzudrängen, welche nur die Bedeutung ästhetischer Elemente, wie wir sie im vorigen Abschnitt kennen gelernt haben, besitzen und nicht diejenige ästhetischer Ideale. Ein Beispiel für die Schwierigkeit ist die Einreihung des Begriffs des Erhabenen in das ästhetische Leben und die Bestimmung seines Gegensatzes. Früher (Burke, Kant, Schiller) wurde das Erhabene dem Schönen als ein Gegensatz gegenübergestellt, indem man etwa vom Erhabenen sagte, daß es Achtung, von dem Schönen, daß es Neigung erwecke, indem man im Schönen die sittlichen Gesichtspunkte aufgehoben sein ließ (weil der Gegensatz zwischen Vernunft und Sinnlichkeit verschwindet), während das Erhabene ganz auf der Erscheinung des Sittlichen beruhe. Aber es ist klar, daß das Erhabene und das Schöne keine koordinierten Gegensätze sein können; denn das Erhabene kann doch schön und das Schöne erhaben sein, jedenfalls sind manche Gegenstände eben dadurch schön, daß sie erhaben sind. Es muß deswegen, wenn wir unter „Schönheit" das Ideal des ästhetischen Geistes verstehen, das Erhabene eine Kategorie oder eine konkrete Form der Schönheit sein. Allein wenn nun das Schöne dem Erhabenen übergeordnet ist, als der allgemeinere Begriff, was ist dann der Gegensatz des Erhabenen? Vischer und andere nannten das Komische; Schasler, E. v. Hartmann und viele Neuere das Anmutige. Beide Gegensätze sind vorhanden, beide sind ästhetisch. Das Anmutige steht dem Erhabenen entgegen, weil es den Gegenstand dem Menschen gegenüber klein macht, wie das Erhabene groß; weil es die Phantasie zu einem Einschmiegen und Beseelen veranlaßt, sowie das Erhabene zu einem Überfliegen; weil es den Erscheinungsreiz vertieft und den Gehalt abschwächt, so wie das Erhabene jenen vernichtet und den Eindruck des Geistes erhöht; weil es Neigung erweckt, so wie das Erhabene Achtung. Es lag also nahe, zu sagen, innerhalb des allgemeinen Schönen seien das Erhabene und Anmutige die konkreten Formen, welche dadurch entstehen, daß das eine Mal die Erscheinung (beim Anmutigen), das andre Mal der Geist gesteigert wird. Aber ebensogut konnte man auch sagen, daß das Erhabene und Anmutige, so gefaßt, nur Seiten der objektiven Schönheit sind, oder, wie ich es früher

ausgedrückt habe[1]), daß sie nur der Stoff des Schönen sind, der durch lebendige Darstellung eben zum Schönen werde. Man kann einwenden, daß die Anmut viel richtiger die Würde sich gegenüber habe, welche noch lange keine Erhabenheit ist, daß sie eine viel größere Rolle im Leben als in der Kunst spiele (kein Zweig der Kunst ist auf das Anmutige als solches begründet, wohl aber auf das Erhabene und auf das Komische). Vor allem kann man einwenden, daß es unmöglich ist, die Anmut als eine Überwindung eines Häßlichen zu betrachten, denn die willkürliche Bewegung, welche etwa durch das begleitende Moment der mimischen oder sympathetischen, wie Schiller sagt, überwunden wird, kann doch nicht als ein Häßliches bezeichnet werden; dann ist sie aber auch keine höhere Stufe des Schönen. Auch muß der Begriff des Erhabenen, mit dem sicher ein Unendliches, Schauererregendes verbunden ist, bis zu dem der Kraft oder Stärke erniedrigt werden, wenn man die Anmut als sein Gegenteil bezeichnen will.

76. Die Entstehung der ästhetischen Kategorien. Anschauliche oder objektive Schönheit: das Typische und das Charakteristische. In dem allgemeinen Begriff des Schöneu ist enthalten, daß es eine beseelte Erscheinung sei, d. h. eine Erscheinung, in der kein Teil ist, der nicht Ausdruck eines geistigen Lebens, und ein geistiges Leben, das in allem, was wir von ihm empfinden, ganz in die Erscheinung eingegangen ist. Es gibt demnach zwei Seiten der Schönheit: diejenige, in der wir den Geist als das Tätige, auf uns Wirkende, und diejenige, in der wir die Erscheinung als das Wirkende, als das Subjekt der Verbindung beider Elemente empfinden. Dieser Gegensatz hat, wie wir sahen, eine Analogie in dem des männlichen und weiblichen Prinzips in der Natur. Hier, als ästhetisches Ideal, gibt er die Grundformen der objektiven oder anschaulichen Schönheit: die geistige und die natürliche Schönheit, das Typische und das Charakteristische.

---

[1]) Diez, Theorie des Gefühls zur Begründung der Ästhetik. Vgl. auch die Abhandlung des Vf. über Fr. Vischer und den ästhetischen Formalismus.

Nun ist aber die Verbindung von Geist und Erscheinung eine von zwei Seiten entstehende; der Geist in uns will ganz Erscheinung werden, die Erscheinung soll ganz Geist werden. Beides ist notwendig, wenn der Geist im Gefühl seiner selbst gewiß, sich selbst gegenständlich werden soll. Es wird also, da das ästhetische Leben lebendige Tätigkeit ist, auf dem ganzen Gebiet des Schönen eine doppelte Tendenz spürbar werden: dem Geist die Erscheinung und der Erscheinung den Geist aufzuzwingen. Man beachte z. B. in der ägyptischen Kunst, wie diese monumentalen Königsfiguren die Tendenz haben, so viel geistige Würde und Gewalt als möglich in die Erscheinung zu legen, und wie sie zu diesem Zwecke die Erscheinung bis zur Leblosigkeit vereinfachen; oder in der Musik, wieviel Mühe sie hatte, den rein erscheinungsmäßigen Reiz der Koloraturen usw. selbst bei den ernstesten Gegenständen (Bach, Händel) zu überwinden. Aus dem ästhetischen Trieb selbst also entsteht eine doppelte Gefahr, welche droht, das Schöne an der Klippe des Häßlichen scheitern zu lassen. Von der Seite des Geistes her droht die Klippe des Einförmigen, Monotonen; denn von der Seite des Geistes her strebt die Kunst nach dem Ausschluß des Zufälligen, nach dem Typischen und Gesetzmäßigen, und die eine Form der anschaulichen Schönheit, die typische, gerät auf den Abweg des Erscheinungslosen, Unsinnlichen. Von der Seite der Erscheinung her unterliegt die Kunst dem Reiz der Erscheinung, läßt ihr ein selbständiges Leben (denn sie lebt ja in der Erscheinung) und gerät in Gefahr, das Zufällige zu steigern bis zum Bedeutungslosen und Unverständlichen. Auf diesem Wege liegt die Ausschreitung ins Naturalistische und Absonderliche, die undurchdringliche, vernunftlose Erscheinung selbständigen Schlages, oder das rein Spielhafte, in leerer Formbewegung sich Erfreuende.

77. **Subjektive Schönheit: das Erhabene und das Komische.** Sucht nun der allgemeine ästhetische Trieb diese Formen des Häßlichen zu überwinden, so steigert er zunächst den Mangel zu einer positiven Eigenschaft, d. h. er gibt ihm Gefühlswert. Das Bedeutungslose wird zum Widerspruchsvollen und Irrationalen; aber indem es durch Sympathie oder Lebensgefühl festgehalten wird, verlegt sich die Irrationalität in unser eigenes Innere, wir haben Freude daran, das Irrationale selbst zu erzeugen und uns in der Tätigkeit der Phantasie, durch welche es erzeugt wird, unserer eigenen Freiheit und Unendlichkeit bewußt zu werden. In diesem Widerspruch, in dieser leichten Anregung der Verstandestätigkeit, welche in demselben Moment schon wieder vereitelt wird, liegt derselbe Reiz, den wir bei der zwecklosen und bloß reizenden Bewegung des Kitzelns haben: es entsteht ein Lachen als Ausdruck dieses geistigen Kitzels. Es wird dabei allerdings der objektive Geist für uns zunichte gemacht; die Erscheinung bleibt bis zu einem gewissen Grade leer und bedeutungslos; aber sie bekommt eine Bedeutung in uns, indem wir uns der subjektiven Freiheit gegenüber der logischen Gebundenheit bewußt werden. Man muß sich klar machen, daß das Komische, von dem hier die Rede ist, nur entsteht, wenn das Zweckwidrige, Unnatürliche, Widervernünftige in den Formen der Vernunft, d. h. der Zwecktätigkeit, der Natur oder Selbstverständlichkeit, Unbewußtheit auftritt; dann wird der Geist einen Augenblick veranlaßt, den logischen Weg zu beschreiten, die vernünftigen Kategorien klingen einen Augenblick an; im selben Augenblick wird sich der Geist des Widersinns bewußt, verweilt aber frei in ihm, indem er bei der Erscheinung verharrt, und macht so seine intellektuelle Gesetzmäßigkeit zum Spiel für sich. Falstaff ist komisch durch die Unbewußtheit und Selbstverständlichkeit, mit der er seine

Lügen vorbringt und seine Liederlichkeiten zutage fördert; der Harlekin, der dem Stotterer das mangelnde Wort durch einen Stoß auf den Bauch heraustreibt, ist komisch durch das sonderbare Verhältnis, das hier zwischen Ursache und Wirkung stattfindet. Ein unschädlicher Fehler, wie z. B. ein Kropf, ist nicht komisch, aber wenn das Bauernweib in der bekannten Episode die kropfigen Dorfgenossen auffordert, den armen Krüppel, der keinen Kropf hat, nicht zu verhöhnen, weil er „nichts dafür kann, daß er nicht alle seine Glieder hat", so tritt die Unnatur in die Form der Natur und wird dadurch komisch, oder wenn der politische Kopf als bloßer Kopf mit Miniaturrumpf erscheint, wird etwas Vernünftiges in die Form der Unvernunft gebracht. Diese Mischung von Vernunft und Unvernunft, Natur und Unnatur usw. ist durchaus wesentlich für das Komische, und es ergeben sich daraus auch seine zwei Hauptarten: wenn im Unsinn ein Sinn erscheint, so entsteht nur Freude oder ein Lächeln, wie bei einem guten Witz: les ânes et les savants au centre; wenn in der Form des Sinnes ein Unsinn erscheint, wie bei dem sogenannten schlechten Witz, so entsteht ein Lachen.

Auf der entgegengesetzten Seite geht die Entwicklung der anschaulichen Schönheit in ganz ähnlicher Weise vor sich. Das Typisch-Harmonische, auf welchem das Interesse des Geistes ruht, wird zum Einförmigen, wie wir sehen, wenn der Geist sich mit Übergewalt der Erscheinung aufdrängt; erscheint der Geist im einfach Schönen als das Typische, das Wahre, so wird er jetzt das Unsinnliche, Erscheinungslose, Unlebendige, Abstrakte; steigert sich dies zum absolut Formlosen, so ist jede Freiheit des Betrachtens zerstört, weil die Erscheinung ganz vernichtet ist, so wie im vorigen Fall der Geist vernichtet war. Dann kann sich der ästhetische Trieb der Erscheinung aufs neue bemächtigen;

das Formlose wird als Unendliches zur Macht über uns, mit Kraft gefüllt, weil die Tendenz, es vorzustellen, uns das Bewußtsein unserer sinnlichen Ohnmacht gibt. Die Erscheinung wird also wiedergewonnen in dem Furchtgefühl, welches das Unendliche in uns erweckt; Kant weist mit Recht darauf hin, daß jedes Erhabene Schmerz enthält; „in der weiten Nacht des Unendlichen", sagt Jean Paul, „war der Mensch öfter fürchtend als hoffend" — und, in der Tat, welches wahrhaft Unendliche, die Tiefen des Weltraums, die endlose Einsamkeit des Meeres, der Wüste, könnte ohne Furcht ertragen werden! Aber auch hier hebt uns die Freiheit der Phantasie, die hier in der Vorstellung des Unendlichen ihre größte Kraft entfaltet, über unser Furchtgefühl und macht es uns zum Spiel. Es ist wohl jetzt fast überall anerkannt, daß es ein Erhabenes der bloßen Ausdehnung nicht gibt; das Erhabene ist immer ein Intensives, nämlich der Eindruck einer unendlichen Macht gegen uns. Will man den Begriff nicht verwässern, so darf man die pathetische Wirkung, die Furcht, die es erweckt, nicht vergessen; eben in der Überwindung dieser Furcht zeigt sich die Freiheit der Phantasie. Man sagt deswegen mit Recht, daß das Erhabene im Subjekt selbst liege, besser, daß es stets in das Subjektive verwandelt und herübergezogen wird; meine Seele ist es, die im Meersturme ihre Flügel schwingt, wenn er mir den Eindruck des Erhabenen machen soll. Auch hier ist wie beim Komischen das Schöne ins Subjekt hereingenommen, subjektive Schönheit geworden, ich werde meiner eigenen Erscheinungsseite (meiner sinnlichen Beschränktheit) Herr im Erhabenen und mache sie zur Dienerin meines Freiheitsgefühls. Ein Bild gibt es vom Erhabenen so wenig wie vom Komischen; wir haben also statt der bildlichen oder anschaulichen Schönheit die Schönheit der Vorstellung oder der Phantasie. Aber doch unterscheiden sich

die beiden Hauptformen des Erhabenen eben dadurch, ob es durch eine objektive Unendlichkeit oder durch eine subjektive Unendlichkeit des Willens und der Geisteskraft veranlaßt wird; in diesem Sinn muß ein Erhabenes des Subjekts und des Objekts unterschieden werden.

78. Absolute Schönheit: das Humoristische und das Tragische. Hat sich nun so die anschauliche Schönheit (gewöhnlich „einfache Schönheit" genannt) mit ihren zwei Formen des Charakteristischen und Typisch-Harmonischen zu den beiden Formen der vorstellungsmäßigen, subjektiven Schönheit, dem Komischen und Erhabenen, entwickelt, so kommt doch auch in ihnen der ästhetische Trieb noch nicht zur Ruhe; denn auch das Komische und Erhabene können sich durch den Entwicklungsdrang der in ihnen vereinigten Elemente zum Häßlichen weiterbilden: das Komische dadurch, daß die Phantasiefreiheit in ihm bis zur absoluten Freiheit des Phantastischen geht, das Erhabene dadurch, daß das Pathetische in ihm, die Furcht, bis zur absoluten Angst, zur absoluten Gebundenheit des Unheimlichen fortschreitet. Um das Phantastische an die Erscheinung, die es ganz verliert, zu fesseln, bedarf es eines starken Mittels, sie muß alle Gewalt des Guten in sich haben und dadurch Rührung wirken; dann entsteht aus dem Komischen, dem Phantastischen und dem Rührenden zusammen das Humoristische, das der Form nach phantastisch (man denke an Sternes Tristram Shandy mit seiner Geschichte des Ungeborenen und des Säuglings oder an den Don Quichotte), dem intellektuellen Wesen nach komisch und dem sittlichen Gehalt nach rührend ist; es wird also jetzt die Freiheit der Phantasie, deren wir uns im Komischen erfreuten, gebunden durch das Gute, das hier im vollen Sinn genossen wird. Ähnlich geht es mit dem Erhabenen, wenn es sich zum Unheimlichen entwickelt hat, d. h. zu dem Gefühl der hilflosen

Endlichkeit des Menschen gegenüber den ungeheuren Mächten, die die Welt regieren. Das Leiden, das darin liegt und das uns aus der Sympathie erwächst, kann nur überwunden werden durch die ungeheure Macht der ewigen Wahrheit, die uns mitten im Leiden zum Bewußtsein bringt, daß nur das Unendliche und Allgemeine ewigen Lebens wert ist. Wie also das Humoristische aus dem Komischen, dem Phantastischen und dem Guten resultiert, so das Tragische aus dem Erhabenen, dem Unheimlichen und dem Wahren. Auch hier wird die Wahrheit genossen; denn die Tragik läßt uns das Vernünftige als in der Welt und im Subjekt verwirklicht empfinden.

Im Unterschied vom Erhabenen und Komischen ist im Humor und in der Tragik die Versöhnung von Geist und Erscheinung nicht nur im Subjekt, sondern auch im Objekt enthalten; wir können also nicht von einer subjektiven, noch von einer objektiven, sondern wir müssen von einer absoluten Schönheit reden. Der Weltgeist selbst ist das Subjekt dieser beiden Formen, die unmittelbar religiöse Bedeutung haben; aber allerdings kann es nicht mehr die Anschauung sein, für die dieser Geist sich ausdrückt, sondern die Gesamtheit unserer auffassenden Funktion, die Vernunft; wir müssen sie die Schönheit der Vernunft nennen. Die beiden Formen, die jede dieser Kategorien hat, ergeben sich eben aus ihrem zugleich subjektiven und objektiven Charakter. Die Stimmung des Humors und der Tragik kann in den Helden der Dichtung selbst verlegt sein oder nur in uns zur Verwirklichung kommen. Im ersteren Fall entsteht der objektive, im letzteren der subjektive Humor, objektive und subjektive Tragik. Unter den Helden von Jean Pauls Flegeljahren ist Vult subjektiv, Gottwalt objektiv humoristisch; in Schillers Räubern ist die Tragik in die Brust des Helden niedergestiegen, er feiert in sich selbst den Sieg der objektiven

Vernunft; ebenso in der Braut von Messina; im Wallenstein und im Egmont und fast in der ganzen Shakespeareschen und antiken Tragödie ist nur eine objektive Tragik, der Sieg der Weltvernunft kommt uns, aber nicht dem Helden zum Bewußtsein. Indessen sind das nur die Hauptgegensätze innerhalb des Tragischen und des Humors; eine Ästhetik der Poesie hätte außerdem zu untersuchen, welche verschiedene Stelle jedes der Momente, die die beiden Kategorien bilden, in der Form und im Inhalt des Kunstwerks einnehmen kann.

79. **Die Bedeutung der Kategorien für das Kunstwerk.** Die genannten sechs Kategorien müssen nun so betrachtet werden, daß sie den Zweck eines Kunstwerks absolut bestimmen und daß sie allein imstande sind, die Seele eines Kunstwerks zu bilden. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß nicht eine Tragödie auch humoristische und komische Elemente enthalten könne, — obwohl auch schon hier gesagt werden muß, daß sie nur als eine Ruhepause vorkommen können. Im ganzen kann jedes Kunstwerk nur eine von diesen Schönheitsformen zum Zweck haben. Ein Schauspiel kann nicht zugleich Trauerspiel und Lustspiel sein; wo das der Fall scheint, handelt es sich nur um eine Form des Humors. Ein plastisches Kunstwerk kann nicht zugleich der charakteristischen und harmonischen Schönheit angehören. Ein Epos kann nicht zugleich Heldengedicht und komisches Epos sein. Durch diese Kategorien wird deswegen, nach dem früher Gesagten, die idealisierende Tätigkeit des Künstlers bestimmt. Der Gesamtwirkung, welche durch die bestimmte Kategorie gefordert wird, muß alles untergeordnet werden. So muß also im Humor und im Komischen die Individualisierung bis ins einzelne gehen. Vom Erhabenen ist unbedingt Einfachheit und Harmonie zu verlangen usw. Da die Kategorien also eine bestimmte

Darstellungsweise fordern, so können sie als Kategorien des ästhetischen Stoffs bezeichnet werden, die Darstellungsweise als ihre Form; und da die Form den Zweck hat, diese Eindrücke in uns zu vollem Leben zu bringen, so kann man sagen: Was den Dichter, den Künstler zur Arbeit veranlaßt, sind die Eindrücke des Charakteristischen, Komischen, Erhabenen usw.; was er damit zu tun hat, ist sie zu vollem Leben im Kunstwerk zu bringen, was durch Idealisierung, Stilisierung, Scheinhaftigkeit möglich ist. Stoff der Kunst ist das Erhabene usw., Form der Kunst ist die ideale Darstellungsweise, welche sie zu vollem Leben und voller Wirkung bringt.

C. Die Stufen der Kunst oder die Kunst in ihrem Verhältnis zum Leben.

80. **Keimform und Entwicklungsgesetz des künstlerischen Lebens.** Der künstlerische Trieb ist eine so allgemeine Funktion des Menschengeistes, daß er lange wirksam ist, ehe es eine eigentliche Kunst gibt. Er wirkt schon, wie früher gezeigt, in dem Spielbedürfnis des Kindes oder des Wilden, in der Neigung, sich zu schmücken, in dem Trieb der Wilden, sich zu bemalen, um das Wesen der Persönlichkeit zur Erscheinung zu bringen, ja selbst in dem einfachen Ordnungstrieb, der den Wilden veranlaßt, die Pfähle seines Zeltes, seiner Hütte in gleichmäßigen Entfernungen oder im Kreisrund einzuschlagen und den Boden darin vom Grase zu reinigen.

Deshalb tritt auch die künstlerische Betätigung in gewissen Stufen auf, die sich unterscheiden durch die Vollkommenheit der Geltung, welche der Zweck der Kunst in der künstlerischen Betätigung erlangt hat, oder durch den Zusammenhang des künstlerischen Elements mit dem Leben. Dabei zeigt sich eine Eigentümlichkeit, die sich auch auf den

anderen Gebieten des geistigen Lebens bemerklich macht, daß wir nämlich am Anfang eine ungelöste keimartige Zusammenfassung aller menschlichen Funktionen haben, daß dann jede einzelne für sich sich zur Selbständigkeit heraufrafft und endlich in der höchsten Entwicklung der Kultur wieder eine Zusammenfassung der getrennten Elemente angestrebt wird. So ist seinerzeit aus der unentwickelten Einheit des Erkenntnistriebs eine Wissenschaft hervorgegangen, die an praktischen Zwecken hing (Lebensweisheit) und philosophische, naturwissenschaftliche und mathematische Elemente verworren in sich trug. Mit der Zeit hat sich die Wissenschaft vom Leben gelöst, die Elemente der Wissenschaft, Philosophie und Erfahrungswissenschaft usw. haben sich voneinander getrennt, und jetzt versuchen wir sie wieder zu einer höheren Einheit zusammenzufassen und in Beziehung zu den höheren Lebensbedürfnissen, zur Religion, Weltanschauung zu setzen. Der Prozeß ist nie fertig, sondern wiederholt sich immer auf einer höheren Stufe. Wir werden gleich sehen, daß wir auch auf dem Gebiete der Kunst jetzt in der Erzeugung einer neuen Einheit begriffen sind.

81. Kunsthandwerk. Zunächst hängt die Kunst am Handwerk und ist „der Ausdruck der Freude, welche der Mensch an seiner Arbeit hat". Die Geschicklichkeit des Tischlers, des Töpfers, des Webers, das Bewußtsein seiner Fähigkeit treibt ihn über das Notwendige hinaus und lehrt ihn sein Werk schmücken und dem Auge wohlgefällig machen. Auf diesem Wege ist die Kunst entstanden, und der griechische Name τέχνη, den wir in dem Wort Technik im selben Sinne festgehalten haben, umfaßt in der Tat sowohl Handwerk als Kunst.

Auf dieser Stufe der Kunst hat sich also das Schöne noch nicht von dem Nützlichen oder Zweckmäßigen losgelöst, sondern haftet noch an ihm und wird von ihm getragen.

Anhängende Kunst könnte man sie deswegen heißen (aber nicht „angewandte“, was ein sinnloser Ausdruck ist). Man spricht auch von „niederen“ Künsten, was insofern berechtigt ist, als in der Tat die Stufe der Schönheit, die hier erreicht werden kann, noch eine untergeordnete ist; der Geist geht durch das Medium des Zwecks hindurch und wird dadurch unpersönlich oder jedenfalls verhüllt; der Zweck, der hier verfolgt wird und die Hauptsache bleiben muß — denn es ist widernatürlich, das Schöne auf Kosten des Nützlichen zu suchen —, ist nicht rein die Selbstdarstellung des Geistes. „Kunsthandwerk“ ist ein passender Ausdruck für das Gebiet des eigentlichen Bildens im stofflichen Material, aber er paßt durchaus nicht auf alles, was hierher gehört. Denn das Gebiet, um das es sich hier handelt, ist durch das Streben des Geistes bestimmt, alles, was er überhaupt tut, auf eine schöne oder ästhetisch befriedigende Weise zu tun. Es gehört also hierher die Redekunst ebenso wie die Marschmusik, die Fabel ebenso wie die religiöse Gebetsformel usw.; aber selbst was man Feinheit des Benehmens nennt, Höflichkeit, Zierlichkeit in den Umgangsformen ist ein Teil davon. Sicher hing das Künstlerische im Reden von Haus aus ebenso am praktischen Zweck, wie das Künstlerische im Bilden, und selbst die Musik, das freieste aller künstlerischen Spiele, dürfen wir uns ursprünglich an dem Nützlichen hängend denken: Kriegsmusik, Marschmusik, Arbeitsgesang usw.

Aber auch die freien Künste selbst stellten sich, als sie sich anfingen zu bilden, sicher zunächst in Zusammenhang mit dem Nutzen, indem sie sich an die Kunst angliederten, die diesen Zusammenhang bewahrt hat, an die Architektur. Heutzutage ist es ein vielverbreitetes Bestreben, diesen Zusammenhang wiederherzustellen, berechtigt zweifellos, sofern es sehr wichtig ist, daß die Kunst vom Nütz-

lichen, vom ernsten Lebenszweck ihren Ausgang nimmt; nur im Kunstgewerbe, in der Verbindung mit der Architektur wird sie einen festen Boden im Volksleben haben; aber unberechtigt, wenn man das selbständige Leben der freien Künste, das durchaus dem natürlichen Fortschritt des Geistes entspricht, in dem Sinne bekämpft, als ob es nicht auch seine Berechtigung hätte.

Als allgemeiner ästhetischer Grundsatz dieser anhängenden Kunst darf festgestellt werden, daß die ästhetische Form, die hier wesentlich als Schmuck auftritt, durchaus nicht äußerlich aufgesetzt oder angeklebt werden, sondern an der eigentlichen Zweckgestalt des Gegenstandes zum Ausdruck kommen soll. Höher als das, was auf ein Gefäß gemalt ist, steht die Form des Gefäßes selbst; höher als die Schnitzerei an einem Stuhl die Form des Gerätes, d. h. seiner konstruktiven Teile selbst; höher als die Redefiguren, Metaphern, Apostrophen usw. steht der einfache Wortlaut der Perioden selbst, die Klarheit und Anschaulichkeit der Worte und Gedankengänge, die nur die bestimmte Art ausmachen, wie der Zweck der Rede erreicht wird. Wo aber eigentlicher Schmuck auftritt, muß dieser in Beziehung gesetzt sein zu den mechanischen Kräften, die in dem Gegenstande wirken, er symbolisiert entweder das Aufstreben oder das Lasten, das Umrahmen oder das Aufquellen, das Zusammenfassen oder das Sichausdehnen; Friese sind Formen des Sichausbreitens und Sicherstreckens, Pilaster mit ihren Füllungen, Lisenen, des Aufstrebens, Blumen des Aufquellens, Schlangenlinien weisen auf Doppelkräfte hin, von denen die eine in der Richtung der Gesamtlinie, die andere senkrecht dazu geht usw. Die ästhetischen Elemente, die hauptsächlich maßgebend werden, sind — als Extreme — das Strenge und das Zierliche.

82. Die freie Kunst. Von der anhängenden oder gebundenen Kunst löst sich dann die freie los, die ihr Pro-

dukt ganz auf den Zweck der Schönheit gründet und keinem anderen Gesetz mehr folgt, als dem, welches ihr durch das Material aufgelegt wird, mit dem sie arbeitet. Auf dem Übergang steht die Architektur, die ja selbstverständlich ein handwerkliches Moment in sich hat und nicht bloß künstlerisches, sondern mechanisches Können erfordert; man hat sie deswegen noch in neuester Zeit (E. v. Hartmann, dem Lipps zustimmt) aus dem Kreise der freien Künste losgelöst und dem Kunsthandwerk zugesellt. Dennoch wußte die frühere Ästhetik gar wohl, was sie tat, wenn sie den griechischen Tempel und den gotischen Dom, so handwerklich sich ihre Erbauer oft selbst fühlten, nicht als Handwerksarbeit gelten ließen. In den kleinen Produkten des Hausbedürfnisses, in Stühlen und Tischen, in Lampen und Gefäßen kann sich wohl Geist ausdrücken, aber nicht **der** Geist, weil ihr Zweck nur gewissen äußerlichen Seiten des menschlichen Wesens dient. Das Wohnbedürfnis, das Bedürfnis, sich einen dem eigenen geistigen Wesen entsprechenden, dem **allgemeinen** Lebenszweck dienenden Aufenthaltsort zu schaffen, ist ein die ganze menschliche Natur angehendes Interesse; es ist die Tendenz, die spezielle Umgebung des Menschen ebenso für ihn anzueignen, wie sein Körper ihm zu eigen gehört. Wir nannten deswegen die Wohnung gelegentlich den erweiterten Körper. Ein einzelnes Geräte kann nicht Gegenstand der Einfühlung des Menschen werden, wohl aber ein Haus. Nur im Zusammenhang also kann eine Zimmereinrichtung, als Teil der Architektur (man spricht jetzt von Zimmerarchitekten), Gegenstand einer wirklichen Kunsttätigkeit sein; und es ist deswegen ein sehr lobenswerter Zug an der neueren deutschen Bewegung im Kunstgewerbe, daß sie von Anfang an auf Gesamteinrichtungen ausgegangen ist.

Es muß also dabei bleiben, daß die Architektur der wirklichen freien Kunst angehört, wenn sie auch freilich die

Erstgeborene des Kunsttriebs, die Mutter der übrigen Künste ist und vom Vater her das Handwerk als ein zu überwindendes Element in sich trägt. Der Fortschritt der freien Künste besteht dann darin, daß der eigentliche Schein und Spielcharakter immer reiner herausgebildet wird; kein praktisches Interesse, kein Interesse der Wahrheit oder Sittlichkeit darf hier den Kunstzweck stören; der Genuß ist das einzige Ziel, das hier verfolgt werden darf. Nur darf man, wie aus allem Bisherigen hervorgeht, nicht bloß an das mehr oder weniger kühle Wohlgefallen denken, mit dem der ästhetische Prozeß schließt, sondern an all den Sturm von Erschütterungen und Entzückungen, der ihm vorangeht, und in dem sich die Seele zum Freiheitsgefühl herausarbeitet. Volle Ausnutzung der technischen Mittel, volle Bewältigung der Erscheinung ist der Weg, diesen Zweck zu erreichen; die eigene Schönheit des Materials, mit dem man arbeitet, zur Geltung zu bringen, die Aufgabe jedes Künstlers. Dabei zeigt jede Kunst das Streben, an ihre obere Grenze zu gelangen; die Plastik strebt der Malerei, die Malerei der Dichtkunst zu, dadurch entwickeln die Künste den Reichtum des in ihnen liegenden Lebens.

83. Die lebendige Kunst. Schon einzelne der freien Künste bedürfen der lebendigen menschlichen Persönlichkeit, um sich ganz zu verwirklichen: die Musik bedarf des Spielenden oder des Singenden, das Drama des Schauspielers; selbst das Epos und das Lied sind ursprünglich an die vortragende Persönlichkeit geheftet, weil sie noch lange der schriftlichen Fixierung entbehrten. Es ist klar, daß damit in dem Charakter der Kunst eine Veränderung eintritt. Sie verliert an Objektivität, gewinnt aber dafür, was die Naturschönheit vor der Kunst voraushat, nämlich statt der Scheinseele, die ihre Werke belebt, eine wirkliche Seele, statt des toten Stoffes, der in der Plastik, Malerei, Architektur den Körper der Seele

bildet, einen lebendig sich bewegenden Körper. Damit muß sich auch das Ideal der Kunst verändern; während sonst das Kunstwerk in sich seine Vollendung haben mußte, darf es jetzt auf die Ergänzung durch den ästhetischen Eindruck der lebendigen Persönlichkeit rechnen. Ein Schauspieldichter ist nicht gezwungen, sein Werk so zu gestalten, daß es beim Lesen denselben Eindruck macht wie auf dem Theater. Gerade so wie eine mündliche Rede sicher anders gestaltet sein kann, ja muß, als eine gedruckte Abhandlung, so auch das Lesedrama anders als das Bühnendrama (vgl. Hegel, Ästhetik III, S. 501 ff.). Die lebendige Persönlichkeit des Schauspielers erspart dem Dichter manche mühevolle Detaillierung und Motivierung; die Natur kann in größeren Strichen gezeichnet werden, stärkere Gegensätze vereinigen, als wir beim Lesen vertragen würden (vgl. meine Ausführung über Schillers dramatische Kunst in meinem „Schiller", S. 150, 156, 170 ff.). Die Illusion erreicht jetzt erst ihre volle Bedeutung, wo eine lebendige Persönlichkeit etwas anderes darstellen soll, als sie ist; das Scheinbewußtsein wird also hier, wo die Natur am vollsten wirklich ist, am stärksten. Vor allem aber hebt Hegel mit Recht hervor, daß hier die Beziehung zum lebendigen Publikum, zu den aktuellen Interessen des Volkes eine unumgängliche ist. Die Kunst ist also hier, an ihrem Ende, wieder zum Leben zurückgekehrt, wie sie von ihm ausgegangen ist.

Unter diese Stufe der lebendigen Kunst lassen sich nun eine Reihe von Künsten einreihen, mit denen die Ästhetik immer die größte Schwierigkeit gehabt hat, weil sie offenbar ganz anderer Art sind als die übrigen und also mit ihnen kein System bilden wollen. Es gehört dazu, als der Architektur entsprechend, die sogenannte schöne Gartenkunst, der Musik entsprechend die Gesangskunst, der Plastik entsprechend die Tanzkunst, der Malerei entsprechend das lebende Bild und

der Festzug, der Lyrik und Epik entsprechend die Rezitationskunst, dem Drama entsprechend die Schauspielkunst. Aus der Vereinigung aller dieser Künste erst kann ein Gesamtkunstwerk hervorgehen, wie es Richard Wagner im Auge gehabt hat, ein Kunstwerk, das deswegen den Zweck jeder einzelnen Kunst durch den der anderen einschränken kann, weil es überhaupt nicht mehr in der Kunst, sondern in der Religion seinen Zweck hat: die Kunst ist dann zur religiösen Feier geworden.

Es zeigt sich hier am Schluß die wesentliche Beziehung der Kunst auf die Geselligkeit, welche von früheren Ästhetikern (Schleiermacher, Ritter) stark betont und ebenso anzusehen ist, wie die Beziehung des Sittlichen auf das Rechts- und die Beziehung der Wissenschaft auf das wirtschaftliche Leben und die Technik.

D. Die Arten und Richtungen der Kunst oder das System der Künste.

a) Die Zweige der Kunst.

84. Einteilungsprinzipien. Eine der Hauptschwierigkeiten, welche die frühere Ästhetik in der Einteilung der Künste hatte, haben wir dadurch beiseitegeschafft, daß wir die lebende Kunst ausgeschieden haben. Wir werden infolge davon nicht in Gefahr kommen, den Tanz, der an gegebene unvollkommene Personen geknüpft ist, von dem der Erfinder uns die ästhetisch wenig bedeutende allgemeine Form angeben kann, der aber an der Lebendigkeit der Szene einen überreichen Ersatz für diesen ästhetischen Mangel hat, mit der Plastik auf eine Stufe stellen zu müssen.

Unter den Einteilungsprinzipien, nach denen man früher die Künste gegliedert hat, ist zunächst hervorzuheben die Einteilung nach Raum und Zeit, die in letzter Linie auf

Lessing zurückgeht. Denn dieser hat im Laokoon in der fruchtbarsten Weise betont, daß die Malerei es mit Körpern, d. h. mit einem gleichzeitigen Gebilde im Raume, die Poesie dagegen mit Handlungen, d. h. einer sukzessiv in der Zeit verlaufenden Erscheinung zu tun habe, und hat daraus wichtige Gesetz für beide Künste abgeleitet. Allein dieser Einteilungsgrund ist offenbar viel zu äußerlich, da er es nicht mit einem wesentlich ästhetischen Elemente zu tun hat, sondern in der Tat nur mit dem ganz äußerlichen Material und mit einer bloß formellen Eigenschaft dieses Materials. Offenbar muß, da die Kunst eine geistige Zwecktätigkeit ist, die Haupteinteilung aus der Natur dieses Zweckes entnommen werden. Allerdings ist ja Erscheinung einer der Hauptbegriffe in diesem Zweck, und Raum, Zeit, Bewegung sind Grundkategorien aller Erscheinung, aber die Schönheit ist doch z. B. bei der Musik nur zum kleinsten Teil Zeitschönheit (Rhythmus), bei der Plastik und Malerei nur in gewissen Fällen Raumschönheit (dekorative Malerei und Plastik). Die Einteilung ist also schon deswegen falsch, weil das gesamte Gebiet der Anschauung, wie früher gezeigt, eine untergeordnete Rolle in der künstlerischen Erscheinung spielt.

85. **Einteilung nach Kategorien der Phantasie oder Erscheinungsformen des Geistes.** Richtiger ist es schon, wenn man die Einteilung von dem Wesen der Phantasie entnimmt, wie das z. B. Vischer tat, indem man die Phantasie, die ja wesentlich bildlich ist, zu Sinn und Einbildungskraft in Beziehung setzt. Man kommt dann auf drei Arten von Phantasie: eine solche, die auf das Auge, eine solche, die auf das Gehör, und eine solche, die auf die Einbildungskraft „organisiert“ ist, und kann von der ersteren die bildende Kunst, von der zweiten die Musik, von der dritten die Poesie ableiten. Aber man kann kaum sagen, daß diese Einteilung aus dem Wesen der Phantasie ent-

nommen sei; es wäre denn, daß man die Phantasie als Organ des sich selbst verwirklichenden Geistes faßt und dann zeigt, daß er sich in drei Stufen verwirklichen müsse: die unmittelbare natürliche im Laut, die mittelbare natürliche im Gegenstand, und die künstliche in der Sprache. Aber dann wäre man tatsächlich schon auf die andere Einteilung nach Stufen des erscheinenden Geistes gekommen, welche also aus der Definition der Kunst selbst genommen ist und an die Einteilung der ästhetischen Elemente, also an die Formen des Reizes anknüpft.

86. Drei Zweige der Kunst. Teilt man die Künste nach Stufen des erscheinenden Geistes ein, so muß es dreierlei Künste geben, da der Geist unpersönlich als Stimmung, persönlich als reeller Geist in seinem Körper und ideal in den Ordnungen und Gestaltungen des Weltlaufs, in den Handlungen der Menschen, ihren Schicksalen und in den Begebenheiten zur Erscheinung kommen kann. Es bleibt im ersteren Fall der Geist in gewissem Sinne im Subjekt, es ist direkt der eigene Geist, den wir in das für sich geistlose Objekt, Ton, Stein usw., hineinlegen; im zweiten Fall fühlen wir die Erscheinung nur durch das Medium eines selbst Erscheinung gewordenen Geistes hindurch; im dritten Fall fühlen wir den individuellen Geist nur als Ausdruck des allgemeinen. Das, was wir unmittelbare Erscheinung des Geistes nennen, wechselt so seine Gestalt und wird immer umfassender. Im ersten Fall ist die bloße Form der Welt überhaupt, Licht, Farbe, Ton, Gestalt, das was den Geist aufnimmt; im zweiten Fall bildet die Erscheinung des Geistes der zweckmäßige Organismus bzw. das Leben der Glieder, die selbst erst in den Formen der Außenwelt noch einmal gestaltet sind; im dritten Fall ist der individuelle Geist die unmittelbare Form, in der der allgemeine Geist erscheint, und er selbst erst hat wieder seine Form in seinen Handlungen, seinen

Worten usw., eine Form, die ihrerseits wieder sich der an Bedeutung nun sehr reduzierten sinnlichen Erscheinungsformen, Klang, Rythmus usw., bedient.

87. **Erster Zweig: Architektur und Musik.** Wir unterscheiden also in erster Linie die Künste, deren Wesen in der Stimmung liegt, deren Erscheinungsmittel das an sich unorganisierte Material der Natur ist: Architektur und Musik. Diese unterscheiden sich selbst wieder so, daß in der Architektur das erste Moment der Kunst, Gehalt und Geist, schon in der Anlehnung an das Bedürfnis die erste Rolle spielt, in der Musik der heitere Ursprung der Kunst, Spiel, ursprünglich am stärksten hervortritt. Architektur ist in gewissem Sinne die gebundenste, Musik die freiste Kunst.

Steine können kein Ausdruck geistigen Lebens werden, außer durch die Kräfte, die in ihnen liegen, bzw. die in ihnen fühlbar werden. Fühlbar werden diese Kräfte durch die Form der Steine, ihre Stellung zum Raum und die Art der Verbindung. Je nach Form, Stellung und Verbindung steigen sie auf oder dehnen sie sich aus, streben sie oder lasten sie, wehren sie ab oder laden sie ein, schließen sie ein, trutzen und schützen oder umhüllen sie. Es genügt also nicht, wenn man, wie die frühere Ästhetik vielfach getan, bloß Säule und Gebälk, Stütze und Last als Ausdrucksmittel der Architektur gelten läßt; diese drücken den strebenden und den an die Erde sich heftenden Geist oder diese zwei Richtungen des Geistes in ihrem Verhältnis aus. Aber den sich auf sich selbst stellenden, sich abschließenden, den sich freundlich eröffnenden, den sich warm zusammenfassenden und behaglichen, den festlich freudigen Geist drückt man durch das Verhältnis von Mauer und Öffnung, von konstruktiven und dekorativen Bauelementen aus. Ferner ist zu beachten, daß Steine die in ihnen liegenden Kräfte zum Teil in demselben Maße mehr fühlbar machen, als ihre Masse wächst, daher

die Bedeutung der Größe in der Architektur, die eigentümliche Erscheinung, daß ein Gebäude auf der Zeichnung gut, in der Wirklichkeit schlecht aussehen kann und umgekehrt (wenn der Architekt die Wirkung der Ausdehnung nicht mit in Rechnung genommen hat); der Architekt bedarf deswegen gewisser Kunstgriffe, um Masse fühlbar zu machen, langer Flächen, geschlossener Umrisse, tiefer Schattenwirkungen usw. (vgl. dazu Ruskin, Die sieben Leuchter der Baukunst, Abschnitt III und IV). Endlich ist notwendig die Zusammenfassung zur Einheit, durch welche sich ein Bauwerk als Kunst, d. h. als Werk menschlicher Zwecktätigkeit dokumentiert. Dieser Zusammenfassung dient die symmetrische Gruppierung um ein Mittelstück, das Auslaufen in eine Spitze, die Herrschaft bestimmter Proportionen in der Höhendimension (Überwiegen eines Hauptgliedes über sich stufenweise unterordnende) usf. Die Neigung, sich plastischen Schmuck anzugliedern, entspringt aus dem Bestreben, aus dem Gebiete der bloßen Stimmung zu deutlicherem Ausdruck geistigen Lebens zu gelangen, und ist der Architektur ganz wesentlich.

Dasselbe gilt von der Musik, als absoluter Musik. Indem sie auf den *bloßen* Ton beschränkt ist, bleibt sie Ausdruck der Seele, nicht des Geistes, und kann die bestimmten und bewußten Formen des geistigen Lebens nicht aufnehmen. Sie sucht sich aufzuhellen, sich sozusagen ein Auge einzusetzen, indem sie sich der Sprache bedient, an die Lyrik anlehnt. Sie ist die *sinnlichste* Kunst, d. h. die, in der das sinnlich Angenehme die größte, ja die alles beherschende Rolle spielt. Ganz unmittelbar wirkt sie deswegen auf die Nerven und konnte selbst zu Heilzwecken Verwendung finden, indem sie die Spannungen der Seele löst und in leichte spielende Tätigkeit, wie von selbst, hinüberführt. Sie ist die am meisten *spielende* Kunst, daher die große Bedeutung, die das Wort „Spiel“ in ihr hat („ein Instrument

spielen“), und es ist durchaus wahrscheinlich, daß sie am Anfang nichts war als das Spiel mit dem Tonwohllaut, wie wir es in der antiken Hirtenpfeife oder dem Dudelsack jetzt noch haben, welche dieselben Tonfolgen unablässig wiederholen. Ebendeswegen steht sie der objektiven Welt am fernsten, nimmt am wenigsten von dem Weltreichtum auf; sie ist die gedankenleerste Kunst. Aber sie ersetzt das durch die Unmittelbarkeit ihrer Wirkung. Hier spielt Wahrheit keine Rolle, wenn man nicht etwa Gesundheit des Gefühls, d. h. das Gleichgewicht zwischen Stimmungs- und Harmonieelementen, als die Wahrheit der Musik bezeichnen will. Aber eben wegen dieser unbestimmten Allgemeinheit des Geistes, der in ihr lebt, schmiegt sie sich im Grunde allen ästhetischen Formen bestimmten Ausdrucks an, sie belebt die Naturstimmung, die körperliche Bewegung (Tanz, Marsch), leitet die Tragödie ein, verbindet sich mit ihr zur Oper und kann die Seele eines sogenannten Gesamtkunstwerks sein (Wagner). Charakteristisch ist auch die Stellung des Künstlers in ihr, der sozusagen nur einen toten Leib von ihr bilden kann. Sie bedarf der lebendigen Persönlichkeit, um wirksam zu werden, und spricht dadurch deutlich aus, daß sie der unmittelbarste Ausdruck des subjektiven Geistes, der erregten Seele ist. Auch der Genießende ist in ihr am meisten direkter Künstler. Denn nur der genießt sie vollkommen, der die Tongesetze in sich hat, den Gang der Tonentwicklung vorausfühlen und alle Überraschungen, Abweichungen, Wendungen als solche empfinden kann.

88. **Zweiter Zweig: Plastik und Malerei.** Auf die zweite Stufe stellen wir also die Künste, die dem Geist nicht erlauben, sich direkt in die Form einzuleben, sondern erst durch Vermittlung des Lebens- oder Lebensgefühls hindurch. Wir empfinden am lebendigen Körper zuerst die Bewegung und erst in der Bewegung die äußere Form. Die

beiden Künste, die auf dieser Stufe stehen, sind Plastik und Malerei. Sie unterscheiden sich dadurch, daß in der Plastik der Körper durch den Körper ausgedrückt wird; in der Malerei wird die Körperlichkeit abgeschwächt zur Fläche. Die Plastik muß also die Eigentümlichkeiten der Körpernatur, Dreidimensionalität, Schwere, ausnützen, um den Geist auszudrücken, sie hat den Körper mit Hilfe der Bewegung in seine Dimensionen zu entfalten und seine statischen Verhältnisse zum Ausdruck von seelischen Verhältnissen, Stimmungen usw. zu machen. In der Malerei gewinnen die sinnlichen Erscheinungselemente (Farbe) stärkere Bedeutung, andererseits kann ebendeswegen auch das höhere geistige Leben, Handlung, Begebenheiten zur Erscheinung kommen. Die Plastik, ganz an den Körper gebunden, hat ihr Wesen mehr im Naturleben des Geistes, in der einfachen Bewegung, im Stehen, Gehen, Laufen, Tragen oder in den unmittelbaren Ausdrücken des seelischen Lebens, Spähen, Lauschen, oder in den einfachsten Äußerungen des Geistigen: Sinnen oder Nachdenken, Befehlen und Anweisen, Deuten und Drohen, Locken und Lieben. Dabei ist sie fast ganz an die Einzelgestalt gebunden, weil die Verbindung von Gestalten die Dreidimensionalität abschwächt und das Interesse (außer in den einfachsten Fällen) sofort auf das Unsichtbare richten würde, das zwischen den Gestalten schwebt, was mit der breiten, dreidimensionalen Körperlichkeit sich nicht vertragen und einen Punkt zur Hauptsache machen würde, dessen ästhetische Erscheinung die Plastik nicht bewältigen kann, weil ihr der Ausdruck von Motiven versagt ist. Erst in der abgeschwächten Form des Reliefs wird die Plastik der Darstellung von eigentlichen Handlungen fähig. Die Malerei dagegen greift schon deswegen über die Einzelgestalt hinaus, weil Farbe das ist, was die Körper in der Einheit des Lichtes verbindet, in dem vielfach die Gestalt

verschwebt, verschwimmt oder gar zerrissen wird (vgl. Ludwig, Handbuch der Ölmalerei, S. 13ff.). Daher stellt sie den Menschen naturgemäß auf dem Hintergrund seines Lebensschauplatzes, den Bauern auf dem Felde, den Gelehrten in der Studierstube, den Krieger im Kampfe, den Händler im Laden, die Dame im Boudoir usw. dar, ja es kann ohne weiteres gesagt werden, daß dies die natürlichsten Gegenstände der Malerei sind. Die Einzelmadonna wird, sobald sie einmal menschlich geworden ist, nicht zufällig, sondern mit künstlerischer Notwendigkeit zur Madonna im Grünen. Beschränkt sich die Malerei auf die Einzelgestalt, so bedeutet ihr der Geist mehr als die Form des Körpers; das Auge, das in der Plastik stören kann, bildet hier das Leben des Gesichtes, und man kann ein Gesicht bloß um des Auges willen malen, wie zuweilen Lenbach getan hat. Das Charakteristische, ja Formlose im Gesicht gewinnt es über das Harmonische, wie überall der gesunde malerische Instinkt zu der naturalistischen Form gegriffen hat. Umgekehrt hat die Plastik aus dem entgegengesetzten Grunde, weil der Körper als solcher wichtig ist, die reine, d. h. ideale und typische Formung immer bevorzugt. Endlich liegt es in demselben Wesen der Malerei, daß sie über den menschlichen Körper hinausgreift und wegen der Stimmungsmacht, die in Licht und Farbe liegt, sich der ersten Stufe nähert, in der Landschaft. Aber sie nähert sich ihr nur; denn auch in der Landschaft ist es doch das Gefühl des Naturlebens und demgemäß ein starkes Interesse an Naturwahrheit, in dem sie ihr Leben hat. Man kann sagen, daß fast alle Fortschritte der Landschaftsmalerei in Fortschritten der Wahrheit bestanden.

89. **Dritter Zweig: Die Poesie.** Eine weitere Gattung bildet der Schönheitstrieb, indem er den Menschen, der handelt, spricht usw., nur als Mittel benutzt für die Dar-

stellung allgemeiner Gewalten, also zum Ausdruck des allgemeinen oder ideellen Geistes gelangt. Auf dieser Stufe steht die Poesie, die sich bekanntlich in drei Arten gliedert: Lyrik, Epik und Dramatik. Diese Arten haben, wie schon mit Recht gesagt worden ist, die Bedeutung selbständiger Künste, weil jede im Grunde genommen neue Erscheinungsmomente zur Geltung bringt und ihrem ganzen Wesen nach sich von den anderen unterscheidet; man sieht auch sofort, daß sich der Gegensatz von subjektiver, objektiver und absoluter Schönheit in diesen drei Arten wiederholt. Denn die Lyrik lebt in dem Gefühl selbst, die Epik in dem rein Objektiven der Begebenheit und die Dramatik in der Wechselwirkung des Subjektiven und Objektiven, da ihre Darstellungsart den Zweck hat, den Geist als handelnd und leidend anschaulich zu machen, d. h. zu zeigen, wie der Geist auf das Objekt und das Objekt auf den Geist wirkt. Das Drama bildet, wie oben gezeigt, dann den natürlichen Übergang zu einer höheren Kunstform, der lebenden Kunst, in der der reine Schönheitszweck gegen einen höheren Zweck zurücktritt. Aller geistige Zusammenhang aber, alle Verständlichkeit und Nacherlebbarkeit von menschlichen Handlungen und Begebenheiten, die Möglichkeit, die starken Gefühle, die hier hervorgerufen werden, in Selbstgefühl zu erheben, beruht durchaus darauf, daß in allem ein höherer als der individuelle Geist, der allgemeine, ideale oder absolute Geist erscheint, der in diesen Zusammenhängen von Handlung und Schicksal, Streben und Begebenheit, Gefühl und Spiel mit dem Gefühl das eigentlich erscheinende ist. Der absolute Geist erscheint in der Lyrik als ästhetischer Geist, der das Gefühl selbst zum dichterischen Spiel macht, sich als Macht darüber erweist. Lyrik ist deswegen die Grundform der Poesie und wie die Musik die reinste Ausprägung des Spielcharakters. In dem Epos erscheint

der Geist als Macht über das Wirkliche, er besiegt mit seinen subjektiven, aber idealen Zwecken den Zwang objektiver Begebenheiten. Der gute Ausgang ist deswegen dem Epos schon aus diesem Grunde natürlich. Aber noch aus einem anderen Grunde. Der Stimmung des Dichters nach ist das Epos die Kunst, in der sich der Dichter am unbeteiligtsten verhält, am meisten eine objektive Welt sich gegenüber behält. Denn er betrachtet seine Welt als rein vergangen, er erzählt nur. Objektivität ist aber auf zwei entgegengesetzte Arten möglich: Entweder wenn er ganz hinter der Erzählung zurücktritt und sie ganz als wirklich gelten läßt. Geschichte, Sage ist ihm dabei von höchstem Wert, ebenso objektive göttliche Notwendigkeit, die in den Begebenheiten zum Ausdruck kommt, Schicksal und göttliche Vorherbestimmung. Eine andere Art von Objektivität, d. h. Loslösung des dichtenden Subjekts von dem Eindruck der Begebenheiten, wird erreicht, wenn der Künstler seinen Gegenstand rein zum dichterischen Spiel für sich macht, wie im romantischen Epos (Ariost, Rasender Roland; Byron, Don Juan) oder im humoristischen Roman (Sterne, Tristram Shandy, Jean Paul in fast allen seinen Romanen). Ebenso objektiv, am Anschaulichen sich freuend, im Gemüt nur wenig bewegt, sehr wenig beunruhigt, muß nun auch das Verhalten des Zuhörers oder Lesers sein, damit er sich an der Objektivität der mit höchster Anschaulichkeit dargestellten Welt freuen kann; und auch aus diesem Grunde ist der glückliche Ausgang dem Epos natürlicher. Spannungen werden im Epos rasch aufgelöst; das kleine Epos „Hermann und Dorothea“ hat deren vier, die nacheinander angeregt und rasch gelöst werden; das epische Gedicht zerfällt deswegen naturgemäß in einzelne Abenteuer. All dies hat den Zweck, dem Leser die ruhige Objektivität zu ermöglichen, die er braucht, um dem reichen Weltsinn, der Daseins-

freude des Dichters, seiner „epischen Breite“ gerecht werden zu können.

90. Das Drama. Im Drama dagegen muß auch das Unterliegen des Geistes Gegenstand der Darstellung sein; dann erscheint der absolute Geist als Macht über den Menschen, der Gehalt der Poesie wird, wie oben gezeigt, direkt religiös. Schuld und Schicksal in ihrem Zusammenhang, Endlichkeit und Unendlichkeit in ihrem Kampf, im Sieg der letzteren über die erstere sind deswegen Hauptgegenstand der Tragödie. Ihr steht aber die Komödie gegenüber, die nun, wie es sich aus dem Wesen des Komischen und des Humors ergibt, den Sieg des allgemeinen Geistes über das Individuum wieder von der subjektiven Seite faßt, indem sie das Subjekt nicht reell, sondern nur ideell vernichtet, die Endlichkeit des Menschen in der Irrationalität seines persönlichen Wesens zum Bewußtsein bringt und uns im Lachen auf die Seite des absoluten und allgemeinen Wesens stellt. Man sieht daraus, daß, wie Lessing richtig erkannt hat, in der Komödie „die Charaktere das Hauptwerk“ sind und die Situationen, also das Objektive nur „Mittel, jene sich äußern zu lassen und ins Spiel zu setzen“, wogegen in der Tragödie gerade umgekehrt das Schicksal die Hauptsache ist (weil in ihm der objektive Geist erscheint) und die Charaktere nur Mittel, um das Schicksal in Tätigkeit zu setzen [Hamburg. Dramaturgie, 51. Stück]. Die Komödie zeigt den Menschen in allem, was ihn subjektiv bedingt und endlich erscheinen läßt, in der Abhängigkeit von seinem Stand, der Bedingtheit durch seine Geburt, der Absonderlichkeit subjektiver und persönlicher Charakterzüge, Einfälle und Bestrebungen; die Tragödie als sich empörend gegen die Bedingungen des Standes, hingegeben allgemeinen Zwecken, Naturrecht gegen geschichtliches Recht, Herz gegen Sitte, kurz das Notwendige gegen das Zufällige

stellend, gerade so wie die Komödie ihn das Zufällige gegen das Notwendige stellen läßt. In der Tragödie herrscht das Dunkle: ohne geheimnisvolle Mächte, die gegen den subjektiven Willen hereinwirken, gibt es keine Tragödie; in der Komödie muß alles klar, durchsichtig, konkret, scharf umschrieben sein, damit die Spiellust vollkommen frei bleibe. In der Komödie ist die Intrige am Platz, denn sie zeigt die Abhängigkeit des Menschen vom Irrationalen, Zufälligen; in der Tragödie vermindert sie das Interesse, denn hier soll der Mensch nur abhängig erscheinen vom Unendlichen. An die Komödie fesselt uns ein theoretisches Interesse und verbindet uns mit den Personen, in der Tragödie die praktische Sympathie. In der Komödie herrscht die Lust des Unendlichen, d. h. der unendlichen spielenden Freiheit des subjektiven Geistes, in der Tragödie der Schmerz des Endlichen; in der Tragödie wird die ästhetische Lust also durch den Gegensatz des Schmerzes hindurch indirekt erreicht, in der Komödie aber direkt. Man kann deswegen die Komödie als die reinste Frucht des ästhetischen Geistes betrachten, und manche Ästhetiker haben sie deswegen in der Neuzeit als das höchste Kunstwerk angesehen. Das ist sie auch, wenn man sich rein auf den ästhetischen Standpunkt stellt; faßt man aber die Kunst als einen bloßen Teil in dem gesamten System der Selbstverwirklichung des Geistes, so erscheint die Tragödie höher, weil sie die höchste Leistung des ästhetischen Geistes enthält, den Schmerz in Lust zu verwandeln, und weil sie die Kunst direkt in die Religion überführt und mit religiösem Geist erfüllt. Damit hängt endlich noch zusammen, daß das eigentlich Schlechte und Niedere, das praktisch Irrationale im Wesen des Menschen in der Tragödie nur eine zweifelhafte und nebensächliche Rolle spielt, in der Komödie aber in viel weiterem Sinne zur Darstellung kommen kann.

b) Die Unterarten und die Richtungen innerhalb der einzelnen Künste.

91. **Anknüpfung an die Geschichte der Kunst.** Schon im bisherigen ist mehrfach von den natürlichen Verzweigungen der einzelnen Künste die Rede gewesen; diese sind nun noch systematisch zum Bewußtsein zu bringen. Man tut gut daran, sich hier, wo die empirischen Faktoren stark einwirken, an die Geschichte zu halten und ihr die Entscheidung darüber zu überlassen, was wesentlich und unwesentlich ist. Dabei bemerkt man, daß die Verzweigungen der Kunst sich auf drei Gebieten bewegen. Sie entstehen entweder aus Kategorien des geistigen Gehalts, wie die verschiedenen Gattungen der Kunst selbst, oder aus dem Unterschied der Stimmungen und Gefühlsfärbungen, also aus dem ästhetischen Zweck, oder aus dem Unterschied der Darstellungs- und Ausdrucksmittel.

92. **Richtungen der Architektur.** In der Architektur sind nach der Verschiedenheit des geistigen Gehalts zwei Richtungen zu bemerken: die bürgerliche und die religiöse Baukunst. In der **bürgerlichen** handelt es sich darum, dem Menschen ein Haus zum Schutz und zur Sicherheit oder zur Geselligkeit zu geben. Es muß ein Haus die Stimmung des Wohnlichen, Behaglichen, Warmumschlossenen oder auch des freundlich Aufgeschlossenen machen. Dabei treten also nach dem Unterschied der Stimmung zwei Formen als charakteristische Extreme hervor: Burg und Villa; die eine mehr dem Gefühl der sicheren Abgeschlossenheit, die andere dem der freundlichen und geselligen Aufgeschlossenheit dienend; in der ersteren die Mauer vorherrschend, in der zweiten die Öffnung; Abgeschlossenheit und Aufgeschlossenheit gibt den spezifischen Stimmungscharakter. Der persönliche oder individuelle Geist schafft sich darin einen Aus-

druck. In der religiösen Architektur unterscheidet sich ebenso nach der Stimmung der Charakter der verschiedenen Stile, in denen sich aber nicht der individuelle, sondern der allgemeine Geist, Geist eines Volkes oder einer Zeit Ausdruck verschafft hat. Hier ist z. B. der ägyptische Tempelstil durch die Stimmung des Heiligen, Schauererweckenden, Ehrfurchtgebietenden geschaffen worden. Der Tempel ist vor allem ein abgegrenzter Bezirk, von turmartigen Mauern mit verhältnismäßig kleinem Tor geschlossen, durch stumm-feierliche Sphinxalleen eingeleitet, im Inneren in einen Wald von Säulen oder in stille Höfe führend, je weiter nach innen, um so mehr lichtlos dunkel, in geheimnisvolle Finsternis ausmündend. Gerade umgekehrt ist der griechische Tempel sozusagen lauter Türe, ganz aufgeschlossen nach außen, oben offen, dem Ätherlicht Eingang lassend, frei auf den Platz gestellt, in die Mitte der Burg, an den Markt, nur mit Stufen sozusagen über das Irdische hinaufgehoben. Keine Priesterabsicht darin, nur religiöses Interesse, das sich der bloßen Schönheit als Mittel bedient, um eine festlich-feierliche Stimmung zu erwecken. In der christlichen Zeit ist der romanische Stil ganz Mauerstil, burgartig, Heiligtümer sicher umschließend, wenig Licht und wenig Schmuck, direkt auf ernste und geweihte Stimmung zielend; der gotische Stil umgekehrt wieder ganz Rippenstil mit mächtigen Fenstern, ungeheuren Portalen, aber als Gegensatz zu dem gewaltigen Emporstreben der Rippen durch die Fülle dekorativen, zum Teil höchst individuellen Schmuckes dem Spielbedürfnis Raum lassend, dem Heiteren Eingang gewährend, eine trotz aller sehnsüchtigen Jenseitigkeit ihrer selbst frohe und in sich vollendete Weltanschauung ausdrückend. So ist der indische Tempelstil ganz dem Unendlichen und Ungeheuren, der maurische ganz dem heiter Phantastischen zugewendet. Innerhalb der Heiterkeit des griechi-

schen Stils drückt der dorische mit der Knappheit seiner dekorativen Elemente, den scharfkantigen Kannelüren, der basislosen Säule, dem einfachen Wulstkapitäl die Würde, der ionische mit seinen spielenden Schmuckelementen, seinen Willkürlichkeiten, seiner Schlankheit und Leichtigkeit die Grazie aus usw. Nach der Darstellungsweise oder nach den Mitteln, mit denen die ästhetische Wirkung erreicht wird, haben sich in der Geschichte stets zwei Richtungen bekämpft, die dekorative und die konstruktive, ein Gegensatz, der zwar zuweilen auch den Stilunterschied betrifft — wie denn der korinthische gegenüber dem dorischen ein dekorativer Stil genannt werden kann, oder wie das Rokoko gegenüber der Hochrenaissance einen dekorativen Charakter hat —, aber doch mehr in der Geschichte aller Stile zum Ausdruck kommt, weil alle eine Entwicklung vom Konstruktiven zum Dekorativen haben und jede Stilerneuerung oder Stilneubildung eine Rückkehr zum Konstruktiven enthält. So ist Barock und Rokoko tatsächlich nur eine dekorative Ausartung der Renaissance, wie die Spätgotik, der Flamboyantstil, oder der decorated style, wie er charakteristisch in England genannt wird, eine dekorative Entwicklungsstufe der Gotik, der korinthische Stil eigentlich kein besonderer Stil, sondern nur eine dekorative Entwicklung des ionischen.

93. Richtungen der Musik. Es liegt in der Natur der Sache, daß sich in der Musik dieselben Gegensätze wiederholen. Auch hier greift die Beziehung zum Leben, der Darstellungszweck, so tief ein in die ganze Gestaltung dieser Kunst, daß wir in der religiösen oder Kirchenmusik und der weltlichen Musik den Hauptgegensatz sehen müssen, der das Ganze gliedert. Die Musik hat vom Gregorianischen Gesang bis zum Bühnenweihfestspiel in Bayreuth eine solche Fülle von charakteristischen religiösen Gestalten geschaffen, daß man sieht: die Anlehnung an die Religion ist ihr wesent-

lich. Choral, Messe, Kantate, Oratorium sind unerschöpfliche Formen, in die sie ihren Reichtum ergossen hat; ebenso aber sind auf der weltlichen Seite eine Reihe konstanter Typen entstanden: Marschmusik, Tanzmusik, Oper, die die Musik in ebenso enger Beziehung zum weltlichen Leben zeigen. Nach der Seite der Darstellungsmittel ist offenbar der Hauptunterschied der zwischen Solomusik und Orchestermusik, Sologesang und Chorgesang, in welchem die Musik sich allmählich der Fülle ihrer Darstellungsmittel bemächtigt und ihre volle Ausdrucksfähigkeit erreicht. Nach dem schließlichen Eindruck, also dem eigentlich ästhetischen Zweck müssen unterschieden werden die strenge, rein durch das Prinzip der Harmonie geleitete und die darstellende, charakteristische Richtung, welche eines Motivs außerhalb der Musik bedarf, also zur Poesie hindrängt und Gesangs- oder Programmmusik oder dramatische Musik wird.

94. Richtungen der Plastik. Auch in der Plastik, wie überhaupt auf dem ganzen Gebiet der Künste wird der erste Unterschied durch den Gegensatz des allgemeinen und des individuellen Geistes bestimmt. Man wird zwar hier nach der Anleitung der Geschichte schwerlich religiöse und weltliche Plastik als zwei wesentlich verschiedene Gebiete unterscheiden, wohl aber eine Richtung aufs Typische und allgemein Menschliche und eine auf das Reelle und Geschichtliche; die typische Richtung schafft in den vollendeten Menschengestalten allerdings götterähnliche Gebilde, und die ganze religiöse Plastik der Griechen gehört selbstverständlich dieser typischen Richtung an; aber es gibt auch eine aufs Typische gerichtete Plastik, die nicht im eigentlichen Sinne religiös ist. Michelangelo ist dieser Richtung gefolgt, wenn er in den Mediceergräbern statt der geschichtlichen Gestalten des Lorenzo und Giuliano de' Medici den Typus des denkenden und des tätigen Herrschers gezeigt hat. Die Reiterstatuen des Gatta-

melata und des Colleoni, die Porträtstatue des Augustus in der Rüstung im Vatikan gehen aber offenbar auf einen anderen ästhetischen Zweck, indem sie die geschichtliche Erscheinung verewigen, und man kann wohl sagen, daß reichlich die eine Hälfte aller Skulpturarbeit dieser zweiten Richtung angehört, die wir mit einem viel mißbrauchten, hier aber ursprünglich hergehörigen Wort die monumentale nennen können. Daß der Unterschied der beiden Richtungen ein in das ganze künstlerische Verhalten ebenso tief einschneidender ist, wie bei Architektur und Musik der der religiösen und weltlichen Kunst, erkennt man, wenn man sich klar macht, daß in dem einen Falle der reine, im anderen der geschichtlich und sonst bedingte Geist zum Ausdruck kommt. Nach der Seite der Darstellungsmittel könnte man zunächst geneigt sein, die Steinskulptur von der Metall- und Holzskulptur zu unterscheiden insofern, als diese Darstellungsmittel bekanntlich auch auf den Charakter der Darstellung einen wesentlichen Einfluß üben; man pflegt heute zu sagen, daß die Steinskulptur wirklich einen behauenen Stein, die Metallskulptur das Metall und die Holzskulptur das Holz zeigen müsse, daß man dem vollendeten Werk das Material, aus dem es geworden, auch in der Form ansehen müsse. Es ist auch klar, daß z. B. eine Erzstatue mit den Glanzlichtern des Erzes, die die Form zu zerreißen drohen, ganz anders, d. h. viel mehr in ruhigen Flächen gearbeitet sein muß, als die Steinplastik mit ihrem gleichförmig matten Material es nötig hätte. Dennoch zeigt die Geschichte, daß die Übergänge von dem einen zum anderen Stil ganz unmerklich sind, wie denn die Alten viele berühmte Erzbilder in Marmor nachgebildet haben, und vielleicht auch umgekehrt, wie man den ältesten Erz- und Steinplastiken das Holz noch ansieht (z. B. beim Wagenlenker von Delphi und vielfach in der deutschen Plastik). Es dürfte deswegen richtiger

sein, als den Hauptgegensatz innerhalb der Plastik nach der Seite des Darstellungsmittels den nicht vom bloßen äußeren Material, sondern von dem Stoffe hergenommenen Gegensatz des Einzelbildes und der Gruppe, bzw. den zwischen selbständiger Plastik und Relief anzusehen. Man sieht hier auch, wie sich die Plastik der Malerei entgegen entwickelt, gerade wie sich bei der Architektur die dekorative Richtung der Plastik entgegen entwickelt. Innerhalb des Reliefstils selbst besteht ja der Fortschritt durchaus darin, daß man schließlich immer mehr mit der Malerei konkurriert, bis in dem Renaissancerelief die Tiefe des Raumes durch die verschiedene Höhe des Reliefs ausgedrückt wird (vgl. die Erztüren des Ghiberti am Baptisterium in Florenz). Endlich unterscheiden sich nach der Seite des ästhetischen Zwecks die dekorative, an die Architektur und das Bedürfnis angeheftete Plastik, welche also neben dem reinen plastischen Zweck noch einen architektonischen Stimmungszweck verfolgt und räumlich gebunden ist, von der freien Plastik, die ihr Extrem in der Kleinplastik hat, gerade so wie sich die harmonische Musik von der charakteristischen, an die Poesie anlehnenden unterschieden hat. Eine gotische Statue an der Fassade eines Domes z. B. muß ganz anders beurteilt werden als eine selbständig stehende; sie hat neben ihrem plastischen Zweck und vor ihm noch den, ein Schmuck zu sein und den Geist des Stils zum Ausdruck zu bringen.

95. **Richtungen der Malerei.** *a*) **Die Gebiete der Malerei.** Bei der Malerei hat das Darstellungsgebiet, wie schon oben hervorgehoben, einen weiten Umfang, als dessen äußerste Enden wir die Landschaft und das Porträt bezeichnen müssen. Geschichtlich sind mit der Zeit außer diesen beiden Polen die religiöse, die geschichtliche, die Sittenmalerei, das Stilleben mit dem Blumenstück und die Architekturmalerei hervorgetreten. Ästhetisch unterscheiden

sich diese Gebiete wesentlich dadurch, ob allgemeiner Geist, also Stimmung oder individueller Geist oder endlich absoluter Geist der eigentliche Gegenstand der Darstellung ist. Die religiöse Malerei muß Andacht erwecken (wie die Tragödie), wenn sie diesen Namen verdienen soll. Sie tritt damit nicht aus dem ästhetischen Rahmen heraus, da Andacht unmittelbar aus dem Gefühl des Unendlichen, Geheimnisvollen, Überirdischen, also aus rein ästhetischen Wirkungen resultiert. Die frühere Art, diese Gefühle an geschichtlich ideale Gestalten anzuknüpfen, die ihren Wert nicht bloß aus dem künstlerischen Geist beziehen, ist sicher nicht die höhere gegenüber der modernen, sie entweder an die subjektive Andacht selbst, in der sich das Unendliche spiegelt, oder an die großen Momente anzuknüpfen, in denen im Leben des Menschen ein Göttliches zur Erscheinung kommt (Uhdes Tischgebet, Bergpredigt, die heilige Nacht mit dem Ehepaar in der Schneelandschaft, Millets Angelus usw.; überhaupt ist die Zahl der Bilder, die direkt religiös wirken, viel größer, als man gewöhnlich glaubt). Die historische Malerei, das Schmerzenskind unserer Zeit, verdient diesen Namen nicht, wenn sie nur ein Stilleben von Kostümstücken und historischen Geräten enthält. Es muß allgemeiner Geist, also das, was den Menschen zum gemeinsamen Handeln entflammt, zum Ausdruck kommen. So ist Defreggers Letztes Aufgebot ein gutes historisches Stück, ebenso sind unter den Teppichen Raffaels, überall wo die Energie einer sich durchkämpfenden neuen Kultur machtvoll erscheint, wahrhaft historische Bilder; und die Disputa wie die Schule von Athen müssen als die ewigen Typen echter Historienmalerei gelten. Das Sittenbild steht gerade in der Mitte zwischen der Darstellung des allgemeinen und des individuellen Geistes, wie der Stand des Menschen in der Mitte steht zwischen seinem Einzelwesen und den Gattungsmerkmalen, indem er das Einzelwesen

nach Gattungsinteressen bestimmt. Hier ist der rechte Triumph der Malerei als Malerei; denn hier muß sie den Menschen auf den charakteristischen Hintergrund seiner Lebensform und seiner Umgebung stellen, und indem der geistige Gehalt von dem Ernst des religiösen und geschichtlichen Bildes bis zu freundlichem und heiterem Interesse herabgestimmt wird, wird die sinnliche Seite der Malerei, das Farbenleben frei, und es wird ein Gleichgewicht zwischen Geist und Sinnlichkeit erreicht. Der Genremalerei den geistigen Gehalt abzusprechen, ist ganz falsch; er ist nur zu der heiteren Gemütlichkeit geworden, die wir auch in unserer Wohnung ausdrücken wollen; man darf sich daher nicht wundern, daß die Sittenmalerei gerade bei den Holländern und in einer Zeit zur Blüte gekommen ist, in der See- und Kriegsfahrten den Reiz des Heims tief empfinden ließen. Fast unter das Niveau des Geistigen sinkt die Tiermalerei und das Stillleben herunter. Indes kann die Tiermalerei auf doppeltem Wege zu höherer Bedeutung gelangen: einmal wenn sie, die farbige Seite der Erscheinung betonend — wobei sehr häufig das Tier ohnedies auf den Hintergrund der Landschaft gestellt wird —, etwas von dem großen allgemeinen Zauber des Naturlebens erreicht, der Eindruck von ihrem glühenden Reichtum, ihrer barocken Mannigfaltigkeit, ihrer überströmenden Kraft gemacht wird; sodann wenn das Menschenähnliche im Tier, sein Seelenleben, Gegenstand einer Darstellung wird, deren Wirkung leicht in die Komik hinüberspielt. Das Stilleben wird immer mehr ein theoretisches Interesse haben, d. h. mehr auf Wahrheit als auf Stimmung angesehen werden. Indessen kann es durch die Darstellung der intimsten Reize von Licht und Farbenspiel ein — sehr nahe an das rein Sinnliche grenzendes, aber immer noch mit dem Gefühl des lebendigen Naturgeistes zusammenhängendes — Wohlgefallen pikantester Art hervorbringen; denn

vermöge der vollkommenen Freiheit in der Zusammenstellung der Gegenstände kann und muß es nach der sinnlichen Reizseite die höchsten Wirkungen erreichen. Seine Bedeutung für die Geschichte der Kunst ist deswegen die, eine Probe für die Technik und den Farbengeschmack zu sein. Viel wichtiger als diese Nebenzweige der Malerei sind die beiden extremen Gegensätze der Landschaft und des Porträts. Die Landschaft erscheint zunächst als Hintergrund für das menschliche Leben, und lange Zeit kann man sie auch nicht unbelebt durch Menschen vorstellen (Staffage); erst allmählich gewinnt sie selbständige Bedeutung, in dem Maße, in dem sich das Naturgefühl entwickelt. Aber am Anfang ist sie noch ganz von den idealen Stimmungen abhängig, als deren Ausdruck sie aufgetreten ist; das Dichterische darin überwiegt, das Romantische, Gebirgswildnisse, Wasserfälle usw.; das setzt sich fort in der sogenannten heroischen, dann in der historischen und schließlich in der mythologischen Landschaft, in denen es direkt allgemeiner Geist ist, der seinen Ausdruck sucht. Erst allmählich gelangen die reinen Naturreize zur Geltung; man wird aufmerksam auf den Gegensatz von warmen und kalten Tönen (zweitonige Landschaft; Patinir), dann auf das Lichtleben und den Reiz der Ferne (Claude Lorrain); weiterhin wird das Licht der eigentliche Gegenstand der Malerei (Turner), endlich erst gewinnt man der Natur im Werktagsgewande, im Nebel, auf dem Moor den intimen Stimmungsreiz ab. Stimmung muß jede Landschaft haben, doch nicht bloß im Sinne von ernst und heiter, lieblich und majestätisch, sondern auch in der Richtung auf das Naturgefühl, Gefühl des Reichtums, des quellenden Lebens, der unendlichen Kraft in der Natur. Das Porträt hat man, wie auch die Landschaft, zuzeiten von der wahren Kunst ausschließen wollen, weil es „kein Ideal" habe und sein Zweck nur Wahrheit sei. Wer erkannt hat,

daß von den zahllosen Gestalten, die das Gesicht des Menschen annimmt, nur wenige seinem Wesen wahrhaft gerecht werden, wird dies leugnen; gerade das Porträt bietet der idealisierenden, Nebensachen ausschließenden, auf eine bestimmte Hauptwirkung hinzielenden Tätigkeit des Künstlers den reichsten Spielraum. Daß bei der Gebundenheit des Porträtkünstlers an die gegebene Form der künstlerische Hauptwert in der Farbe liegen müsse, kann nicht bezweifelt werden; doch bewirkt der mehr oder weniger edle Charakter der Gesichtsbildung wesentliche Unterschiede in der Auffassung.

96. β) Die malerischen Stile. Nach der Seite der Darstellungsmittel ist in der Malerei die Farbenmalerei, die Lichtmalerei und die Konturenmalerei zu unterscheiden, von denen sich die letztere vollständig isolieren und mit jeder von den beiden anderen für sich verbinden kann (Helldunkelmalerei und schönfarbige Malerei), während die beiden ersten nicht für sich vorkommen können. Wohl aber kann jedes dieser Darstellungsmittel den ganzen Charakter der Malerei bestimmen und sich auf Kosten der anderen zur Geltung bringen. Das hat zwei Gründe; einmal den, daß diese Elemente einander bis zu einem gewissen Grade objektiv stören, so daß also das eine oder andere zugunsten des dritten zurückgedrängt werden muß. Licht zerstört Farbe, indem es sie verblaßt oder verdunkelt; die schönfarbige Malerei geht deswegen nicht tief in die Schatten und sucht ein gedämpftes und diffuses Licht. Licht zerstört zuweilen auch die Form, namentlich wenn es sich mit der Farbe verbindet, weil es sie auseinanderreißt durch starke Gegensätze und weil es die Umrisse auflöst. Sodann ist auch psychologisch das gleichmäßige Wirken mit den drei Mitteln nicht möglich, weil sie sich nicht oder nur selten zu einer einheitlichen ästhetischen Wirkung durchdringen können. Die Farbe

z. B. verhält sich meistens sowohl zur Form als zum Geha
ganz äußerlich und zufällig. Daher wird eine Farbenmaler
nicht große Gegenstände, großes geistiges Leben, das nu
in Linien seinen Ausdruck finden kann, suchen, sondern ei
faches Leben, ruhiges, spielendes Dasein, sie wird Zustands
malerei. Die Lichtmalerei dagegen hat an dem Hinei
scheinen des Lichtes in, oder dem Herausstrahlen a
Finsternissen ein herrliches Mittel, geistige Wirkungen ei
facher Art fühlbar zu machen; die Gefühlsbeziehung zwisch
Menschen findet darin einen trefflichen Ausdruck. Handel
des Leben aber muß der Linie vorbehalten bleiben, und
diskreter der Maler dabei namentlich die Farbe behande
um so besser versteht er sein Geschäft (vgl. die leicht ang
tuschten Märchen von Schwind). Die florentinische Maler
der Renaissance mag als Beispiel für die Konturenmaler
die venezianische für die Farbenmalerei, die Rembrandtsc
für die Lichtmalerei dienen. — Endlich ist nach dem Stim
mungszweck die dekorative und die selbständige Maler
wie in der Plastik, zu unterscheiden, von denen die erste
an den tatsächlichen Flächencharakter der Malerei anknüp
und sich den Gesetzen der Raumkonstruktion durch das Au
anpaßt.

97. **Richtungen der Lyrik.** Bei der Lyrik unte
scheiden wir nach den **Vorstellungsgegenständen** d
Ode, Hymne, Dithyrambe einerseits und das Lied andere
seits, die ersteren als Ausdruck allgemeinen Lebens (Klopstoc
das letztere als Ausdruck individuellen Lebens (Goethe); d
ersteren gehören dem Gebiet der Würde an, das letzte
dem der Heiterkeit oder der Anmut; die ersteren verlang
Gedankenvermittlung, das letztere volle Unmittelbarkeit; d
ersteren suchen das Dunkle, das letztere die volle Klarhe
Nach der Seite der **Darstellungsmittel** ist zu unte
scheiden zwischen der plastischen bzw. malerischen und d

musikalischen Lyrik (S. 121), indem die eine objektiv durch die Schilderung der Veranlassung, die letztere direkt durch den Stimmungswert der Sprache und des Rhythmus Gefühl mitteilt, (Goethe auf der ersten, Rückert auf der zweiten Seite). Nach dem Stimmungswert oder dem Kunstzweck ist zu unterscheiden der durch Betrachtung hindurchgehende und der unmittelbare Ausdruck des Gefühls: Elegie und eigentliche Lyrik oder melische Poesie.

98. **Richtungen des Epos.** Das Epos scheidet sich nach dem Darstellungszweck oder der Stimmung in das heroische und das idyllische Epos, wobei aber unter dem Heroischen alles verstanden werden muß, was an ernste Konflikte anklingt (auch Ariost und Byrons Don Juan gehören dazu). Der Gegensatz zwischen dem Ernsten und Heiteren steigert sich hier zum Gegensatz zwischen Kultur und Natur. Für die realistische Form ist hier der Kulturroman (Wilhelm Meister) und der Bauernroman oder die Dorfgeschichte (Stromtid) einander charakteristisch entgegengesetzt. Nach dem Darstellungsmittel unterscheidet sich, wie oben schon gezeigt, das subjektive und objektive Epos, d. h. dasjenige, in welchem der Dichter mit dem Stoffe spielt, und dasjenige, in welchem ihm der Stoff rein gegeben erscheint (romantisches und klassisches Epos). Nach dem Darstellungsgebiet muß wieder das allgemeine und das Einzelleben unterschieden werden, von denen das erstere die Form des eigentlichen Epos und des Romans, das letztere die der poetischen Erzählung und der Novelle beherrscht. Auch der tiefere Unterschied der Ballade, in der die geheimnisvollen Weltmächte erscheinen, und der Romanze beruht auf diesem Gegensatz.

99. **Richtungen des Dramas.** Im Gebiete des Dramas endlich steigert sich der Stimmungsgegensatz bis zum Gegensatz von Trauer- und Lustspiel; das „Schauspiel"

gehört immer der einen oder anderen Seite an (denn es kommt nicht in erster Linie auf den Ausgang, sondern darauf an, ob die objektiven Weltmächte oder der subjektive Geist als unendlich erscheinen). Nach dem Darstellungsmittel muß unterschieden werden zwischen der Charakter- und der Schicksalstragödie, dem Charakter- und dem Intrigenlustspiel, weil die komischen und tragischen Mächte sich das eine Mal in dem Menschen, das andere Mal in den Begebenheiten und Schicksalen einen Ausdruck verschaffen. Nach der Seite des Stoffes aber zerfällt die Tragödie in die beiden ästhetisch sehr wichtigen Arten des bürgerlichen und des heroischen oder geschichtlichen Dramas, denen als drittes das religiöse Drama oder das Mysterium an die Seite gesetzt werden muß; das Lustspiel in die Unterarten der Posse, des politischen und des humoristischen oder Märchenlustspiels, das stets einen phantastischen Charakter hat und das Schicksalsmäßige und Unendliche anklingen läßt (Sommernachtstraum, Sturm usw.).

Personenregister.

Sachregister.

BH
39
.D57

Diez
Allgemeine aesthetik

65465

BH
39
.D57

65465

Diez

Allgemeine aesthetik

BH/39
.D57

65465

SWIFT HALL LIBRARY

GJG

1785